
Royal
Academy
of Music
Library

25-IV-1951

SEMPER·IDEM
TODO·POR·ARAGON·Y·PARA·ARAGON

PRINCIPIOS
PARA TOCAR LA GUITARRA DE SEIS ORDENES,
Precedidos
de los Elementos Generales de la Musica.

DEDICADOS

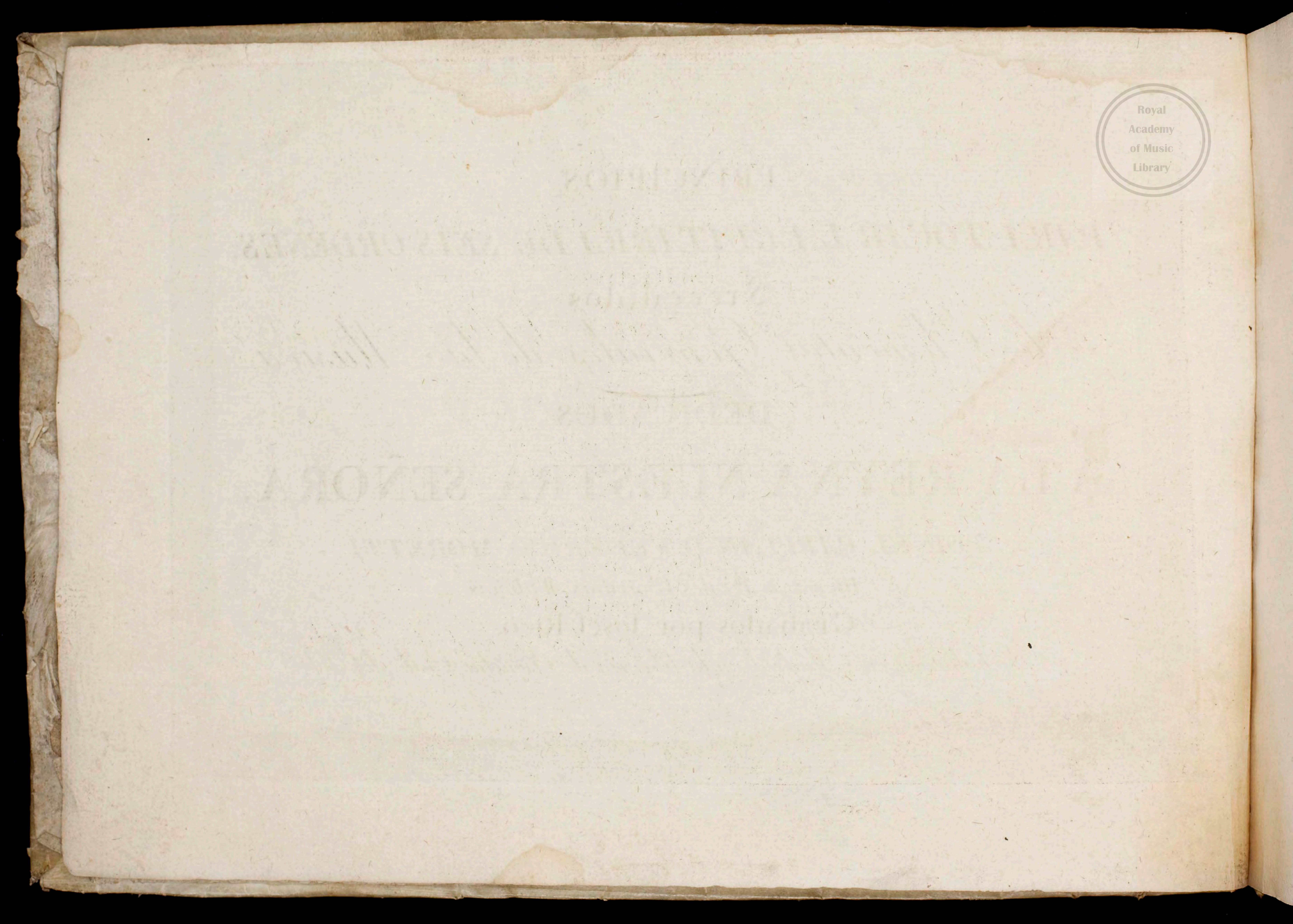
A LA REYNA NUESTRA SEÑORA,

POR EL CAPITAN D. FEDERICO MORETTI

Alferez de Reales Guardias Walonas.

Grabados por Josef Rico.

Se hallaran en Madrid en la libreria de Sancha Calle del Lobo.


Royal
Academy
of Music
Library

ELEMENTOS GENERALES
DE LA MÚSICA,

DEDICADOS

Á LA REYNA NUESTRA SEÑORA

POR EL CAPITAN DON FEDERICO MORETTI,

ALFEREZ DE REALES GUARDIAS WALONAS.

EN MADRID
EN LA IMPRENTA DE SANCHA.
AÑO DE MDCCXCIX.
SE HALLARA EN SU LIBRRIA, CALLE DEL LOBO.

A LA REYNA N. S.

SEÑORA:

La obra que tengo la honra de poner á los pies de V. M. con el título de Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes, precedidos de los Elementos generales de la Música, *es el fruto de los pocos ratos que me dexaba libres en mi juvenil edad el cumplimiento de mis obligaciones. En el año de 1792 vió por la primera vez la luz pública en italiano;*

y aunque mereció alguna aceptacion de los inteligentes, nunca me hubiera atrevido á presentarla en un idioma extraño para mí, y á una nacion de quien es peculiar la guitarra, si V. M. no se hubiese dignado abrigarla con su augusto nombre, poniendola á cubierto de la desconfianza pública; pues nadie ignora que V. M. es el mejor juez en materias de entendimiento y buen gusto.

Debe mi reverente gratitud tributar á V. M. las mas debidas gracias por un honor tan señalado, y rogar á Dios prospere la importante vida de V. M. para bien de la Monarquía.

SEÑORA:

B. L. R. P. de V. M.

Federico Moretti.

PRÓLOGO.

Una de las propiedades que particularizan la *guitarra* es la facilidad de executar los acordes. Esta la constituye uno de los instrumentos mas aptos para acompañar qualquier *canto*, y le da en esta parte cierta ventaja conocida sobre los que tienen la execucion mas brillante y extensa.

Estimulado de esta verdad y de mi aficion, me dediqué á la *guitarra* y no omití diligencia á fin de encontrar algun *tratado* para conocer á fondo aquel instrumento; pero habiendo sido infructuoso mi conato, me determiné á tocar la *guitarra* por mí solo, valiendome de los conocimientos de música que poseía. A fines del año de *1787* hice unos *Principios* bastante incompletos de las varias apuntaciones que en el espacio de algunos meses habia juntado, y que comprehendian las escalas, los acordes, las cadencias, y varios modos de puntear para los acompañamientos. No pude excusarme de dar á mis amigos algunas copias; pero fueron tantas las que contra mi voluntad se multiplicaron y tan defectuosas, que yo mismo en algunas ciudades de Italia vi no pocas baxo los nombres de diferentes autores.

Esta fué la causa que á mi regreso á Nápoles me reduxo á dar á luz mis *Principios de Guitarra*, aumentandolos considerablemente y perfeccionandolos quanto pude; y en el año de *1792* se imprimieron por la primera vez en la Imprenta de Música de *Luis Marescalchi, Impresor de S. M. S.* La general acogida, que sin embargo de su poco mérito, se grangearon, conduxo á España algunos exemplares que tuvieron igualmente la fortuna de captarse la aceptacion de los mejores Profesores y tocadores de este instrumento; y aun hubo quien se propuso traducirlos en el idioma Español; pero habiendo sabido que me hallaba en Madrid, me comunicó la intencion, y á sus repetidas instancias y á las de muchos amigos, he podido resolverme á darlos á la prensa traducidos y acomodados para la *guitarra de seis órdenes* [1].

1 Aunque yo uso de la Guitarra de *siete órdenes sencillos*, me ha parecido mas oportuno acomodar estos *Principios* para la de *seis órdenes*, por ser la que se toca generalmente en España: esta misma razon me obligó á imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados á la Guitarra de *cinco órdenes*; pues en aquel tiempo ni aun la de *seis* se conocia en Italia.

En la primera edicion de estos *Principios* dixe que solo serian útiles á los que conocian la música, ó por lo menos sabian leerla en la clave de violin; y que los que carecian de este conocimiento hallarian en casa del mismo editor *Marescalchi* un tratado, que no obstante ser demasiado compendioso, bastaba para el intento. Pero en esta segunda me ha parecido del caso añadirle una noticia suficiente de los *Elementos generales de la Música*, por no haber encontrado alguna obra en español con las circunstancias necesarias para instruirse el que se ve enteramente destituido de las reglas de tan apreciable facultad. Los pocos que hay escritos, unos por incompletos, otros por obscuros, y casi todos por antiguos no dexan recurso á los que desean aprender la música, y obligan á los maestros á estar continuamente escribiendo varias apuntaciones generales, que acompañadas de la viva voz suelen producir el efecto deseado, pero á costa de mas tiempo. Las célebres obras de *Tartini*, *Rameau*, *d'Alambert*, *Rousseau*, *Martini*, *Kirker*, *Fuz*, *Azopardi*, *Sala*, *Exîmeno*, *Iriarte*, *Essai sur la Musique*, *Encyclopedie Musique*, *&c.* son utilísimas á todos los que ya han pasado los límites de simples lectores y executores repentistas; y es menester conocer con fundados principios la música para entender y sacar toda la utilidad que presentan sus escritos. Faltaba pues una obra *meramente elemental*, y esta es la que precede á mis *PRINCIPIOS DE GUITARRA.* No me propongo ostentar erudicion, pues para ello me remito á los citados autores, y otros que escribieron de la música latamente: mi fin es facilitar lo necesario á los que se dediquen á esta ciencia para poder executar con sólidos fundamentos quanto se les presente, único y poderoso motivo para imprimirse esta obra.

Si el público se dignase recibir con benignidad este escrito, ofrezco darle (luego que mis ocupaciones me lo permitan) *SEIS CAPRICHOS* que comprehendan todas las modulaciones de que juzgo susceptible la *guitarra*, siendo análogas á las *posturas* y *puntéos*, que en estos *Principios* quedan establecidos; por cuyo medio el que los practique no solo conseguirá la mayor agilidad y soltura en los dedos, sino que le servirán de regla para acompañar con propiedad y estilo modernísimo toda especie de canto.

INTRODUCCION.

Todos los inventores de las artes prescribieron algun directo fin á cada una. Qualquier obstáculo que las aparta de él causa sus atrasos; quando se le impide origina su destruccion; y si se le facilita consigue sus progresos. La pintura, escultura, retórica, poesía y música se proponen como principal objeto mover nuestras pasiones; por consiguiente debemos buscar el modo de que lo consigan: ¿y qual es? Seguir en todo la naturaleza. Esta huye de la afectacion y demasiada compostura: ama la sencilléz y naturalidad; luego quanto mas se retire de estas nuestra música acercandose á aquellas, se hallará mas distante del blanco adonde aspira; dará pasos hácia su decadencia; y se alejará mas y mas de su propósito. En ninguna parte del mundo florecieron las artes que he nombrado con igual esplendor que entre los Griegos; sin embargo cada dia se van perfeccionando; lo que no sucede con la música: pues ¿en qué consiste? En que la despojan de la sencilléz con que la usaban aquellos que se conocen por los mayores sabios, y que la juzgaron tan digna de cultivo, que era una falta de educacion el ignorarla [1]. Mientras los hombres se han contentado con la *melodía*, han conseguido hacer sentir al corazon menos sensible; las historias nos presentan bastantes hechos que acrediten esta verdad; pero desde que la *armonía* es el principal objeto de los modernos maestros, debiendo ser secundario, forman sus composiciones una greguería de instrumentos y voces, que las unas se confunden con el excesivo artificio de los otros; desfiguran la poesía, y muchas veces acomodan la letra á la música sacrificando enteramente su sentido. Desengañemonos que no puede adelantarse la música mientras los *compositores* no sean *filósofos* ó *literatos*; pues entonces adoptarán y tendrán la instruccion necesaria para saber inflamar y dirigir nuestros corazones. No obstante reconozco que en este ilustrado siglo se han manifestado algunos excelentes compositores é instrumentistas, que, dirigiendose á su verdadero fin, nos encaminan á la senda para que se consiga; y así todos los que se aplican á esta ciencia tan útil en la sociedad, deben seguirlos é imitarlos en un todo.

He adoptado en estos Elementos el sistema mas facil y breve para conocer á fondo la música, que es el de no transportar; y he resumido todos los preceptos en dos partes. La primera se extiende á leer y executar la música con la voz ó con un instrumento.

1 Lo mismo sucede ahora respecto á su general acogida en casi toda la Europa, y particularmente en Italia, en donde se reconoce por una parte esencial de la educacion, y se da á los que la cultivan el mayor aprecio.

Y la segunda á combinar los sonidos y entender las primeras reglas de la *armonía*; todo lo qual se mira delineado en la forma siguiente:

PRIMERA PARTE.

Artículo 1.º *Signos ó Puntos Musicales.*
2.º *Notas ó Figuras.*
3.º *Claves.*
4.º *Compases.*
5.º *Accidentes.*

SEGUNDA PARTE.

Artículo 1.º *Octavas y reglas para formarla en todos los tonos.*
2.º *Intervalos.*
3.º *Modos.*
4.º *Acordes.*
5.º *Cadencias.*
6.º *Explicacion de los nombres de los signos.*
7.º *Baxo numerado para regla de los acompañamientos.*

Que es lo que pertenece y basta para enterarse de la *Obra de Guitarra* que doy á luz.

Procuro ceñirme en todo lo posible, y quisiera ser breve y claro; pero es tan árdua empresa, que temo no poder conseguirla.

PARTE PRIMERA

DE LOS ELEMENTOS GENERALES

DE LA MÚSICA.

ARTICULO I.

SIGNOS Ó PUNTOS MUSICALES.

Para que se comprehendan facilmente los signos musicales, se necesita explicar las rayas y espacios que contiene el papel de música.

Considerandose los Signos todos iguales (pues solo se diferencian en la figura, que es la que denota su valor en el Compas) se ha buscado un medio para que su lectura fuese menos dificil.

Güido Aretino [1] dispuso siete rayas *horizontales*, y en ellas colocaba los siete Signos; pero reconociendo la dificultad de leerse á primera vista la música con tantas rayas, y mas habiendose aumentado las octavas en una misma Clave: se determinó dexarlas en cinco [2] solamente, aprovechandose de los espacios (que es el intervalo que media entre una raya y otra) para denotar los once tonos, que es la regular extension de la voz humana en el canto. Las rayas y los espacios se cuentan desde abaxo. (*Lam. 1. Fig. 1.*)

Ademas de estas cinco rayas y espacios fixos, se añaden otras accidentales con sus espacios correspondientes; que son dos ó mas rayas debaxo de las cinco, y cinco encima de ellas. Llámanse accidentales, porque segun se necesitan describir los puntos graves ó sobreagudos, se aumentan las rayas á los Signos; advirtiendo que son muy cortas, pues solo deben contener la voz ó voces graves y sobreagudas. (*Lam. 1. Fig. 2.*)

Los Signos musicales son siete, y se nombran por las siete primeras letras del alfabeto: *A. B. C. D. E. F. G*; pero contemplandose necesario para cantar que cada voz se compusiese de una sílaba, *Güido* las nombró *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, disponiendo su solféo en el *Exâcordo*; y de esto se ori-

1 Exîmeno, tom. 1. pag. 45.
2 Los autores de aquel tiempo llamaban á estas cinco rayas *Pentágrama*, que significa cinco lineas paralelas que forman un renglon.

ginó el transportar [1]. Los modernos, habiendo adoptado el sistema de la *octava* á fin de explicar la Teoría de la Música, han añadido la sílaba *Si* para expresar el septimo tono de la octava natural, que es la de *C-Sol-Fa Ut.*

Estos mismos signos se llaman de la manera siguiente:

[2] A- . . . ó-A-la-mi-re. . . . ó-La
B- . . . ó-B-fa mi. . . . . . ó-Si
C- . . . ó-C-Sol-fa-ut. . . ó-Ut ó Do [3]
D- . . . ó-D-la-Sol-re. . . ó-Re
E- . . . ó-E-la-mi. . . . . . ó-Mi
F- . . . ó F-fa-ut. . . . . . . ó-Fa
G- . . . ó-G-Sol-re-ut. . . ó-Sol

Para conocer qual es A, qual B, y así de las demás, es preciso aprender de memoria la escala general de las tres octavas que se conocen baxo el nombre de *Grave*, *Aguda* y *Sobreaguda* [4], y que he notado en Clave de Violin por ser la mas comun en los instrumentos y especialmente en la Guitarra. (*Lam. 1. Fig. 3.*)

Por esta se conocerá que el Violin tiene las mencionadas tres octavas; hallandose desde la G á la F los graves; desde la G á la F los agudos; y desde la G á la F los sobreagudos. Los últimos quatro tonos *G. A. B. C.* de la misma escala, se conocen baxo el nombre de agudísimos; porque la extension de la música moderna, tanto en el Violin como en el Fortepiano, ha llegado hasta la quarta octava, que en Italia llaman agudísima.

La octava grave es la mas baxa de qualquiera instrumento, la aguda la que le sigue, y la sobreaguda la última; aunque como ya he insinuado, se ha admitido una quarta octava. Lo mismo sucede por lo perteneciente á la voz humana [5].

Como la Guitarra tiene seis órdenes de cuerdas, y sus baxos son mas graves que los del Violin, ha sido forzoso añadir otra raya á las dos accidentales, por debaxo de las cinco fixas, para explicar los signos *E* y *F*, que preceden la *G* en la sexta cuerda de aquel instrumento, á fin de evitar el uso de otra clave; como se acostumbra en el Fortepiano, Harpa y otros instrumentos. (*Lam. 1. Fig. 4.*)

Aprendida de memoria la escala general de Violin, esto es, los signos y su colocacion en las rayas y espacios fixos y accidentales: pondrá el principiante en un papel de música los signos que quiera, mezclando los graves con los agudos y sobreagudos; y cotejandolos con la escala, notará debaxo de cada uno la letra inicial de su nombre; con lo qual á corto tiempo podrá saber el de todos, y á qual de las tres octavas pertenecen. (*Lam. 1. Fig. 5.*) El exemplo citado servirá de modelo para los principiantes, y podrán usar de esta regla en todas las Claves.

ARTICULO II.

NOTAS O FIGURAS MUSICALES.

Si la música se executase dando á cada voz un mismo valor; ó por lo contrario, dexandole á voluntad de los cantores é instrumentistas: seria imposible que se entendiese lo que el compositor hubiera querido exponer; pues la música sin modificaciones no puede explicar los varios afectos y sensaciones humanas: ni puede haber modificacion sin determinar el valor de alguna nota, que pueda servir de norma para las demas. Los antiguos, conociendo esta necesidad, determinaron cinco figuras que nombraban: *Máxima*, *Longa*, *Bre-*

1 Exîmeno, tom. 1. pag. 39. Rouss. Dic. tom. II.
2 En la segunda parte explicaré el origen de estos nombres compuestos.
3 Los Italianos han substituido la sílaba *Do* á la de *Ut*, siendo esta vocal demasiado dura en el Canto; pues impide que el sonido de la voz salga con claridad, por pronunciarse con los labios casi cerrados.

4 Estas tres octavas tambien suelen llamarse *grave*, *media y aguda.*
5 En el Clave esta regla muda de sistema, conteniendo su extension cinco octavas: las tres primeras son de Baxo, y las dos últimas de Violin; de lo que se origina que la octava sobreaguda del Baxo corresponde á la grave del Violin.

ve, *Semibreve y Mínima.* (*Lam. 1. Fig. 6.*) Qualquiera de los siete puntos eran susceptibles de estas cinco figuras; pues su configuracion manifestaba el tiempo que debian sostener el sonido; y á esta duracion llamaron *Valor.*

Por la denominacion de las cinco figuras se conocia su valor; porque siendo la *Máxîma* la figura fundamental, y de la que se derivaban las otras, la Longa valia la mitad de la Máxîma, la Breve la mitad de la Longa; y así las demas. Pero los modernos han abandonado las tres primeras, añadiendo otras cinco figuras de menor valor; de lo que resulta que las notas ó figuras musicales son siete: *Semibreve*, *Mínima*, *Semínima*, *Corchea*, *Semicorchea*, *Fusa y Semifusa.*

Estas siete figuras siguen la misma progresion que las cinco antecedentes; y siendo la *Semibreve* la figura fundamental, vale dos Mínimas, quatro Semínimas, ocho Corcheas, &c. (*Lam. 1. Fig. 7.*)

Se ha de advertir que la parte superior de la figura que equivale al *punto* de los antiguos, se llama cabeza; garganta lo que va desde la cabeza á la mitad de la linea perpendicular que se halla en todas, menos en la Semibreve; y pie ó cola, la otra mitad de la linea hasta abaxo [1]; y así las rayas accidentales que se señalan en la garganta demuestran el nombre del punto, y las del pie ó cola denotan su valor en el Compas; siendo de ninguna conseqüencia, que el pie de las figuras esté por encima ó por debaxo de las cinco rayas. Para evitar el trabajo de notar muchas *Corcheas*, *Semicorcheas*, *Fusas* ó *Semifusas* en un mismo punto y en una misma clave, se usan en su lugar *Mínimas* y *Semínimas* con proporcion al valor que las Corcheas y restantes figuras ocupan en el Compas, añadiendolas al pie las rayas que pertenecen á las figuras que deben expresar. (*Lam. 3. Fig. 30.*)

1 *Pie* es propiamente el remate de la linea de la Mínima y Semínima, y *cola* el de las Corcheas, Fusas y Semifusas; advirtiendo que siempre que se nota una sola de estas figuras se les da una raya menos de las que les pertenecen, porque se considera la cola por una de ellas: por lo qual una Corchea sola no lleva mas raya que la cola.

Estas abreviaturas son muy comunes en la música, y me ha parecido del caso su noticia.

ARTICULO III.

LAS CLAVES.

Güido Aretino estableció siete claves que señaló con las siete primeras letras del alfabeto delante de las siete lineas ó rayas horizontales del papel de música [2]: y aunque han llegado las mismas hasta nuestro tiempo, solo se usan cinco de ellas, que son las de *Baxo*, *Tenor*, *Contralto*, *Tiple* y *Violin.* (*Lam. 1. Fig. 9.*) Sin embargo explicaré las siete; pues de este modo se podrá mas facilmente comprehender lo que distan unas de otras.

Las Claves se dividen en tres clases: *Graves*, *Agudas* y *Sobreagudas.* Las Graves se llaman Claves de *Fa* ó *F-fa-ut*: las Agudas, Claves de *Ut* ó *C-sol-fa-ut*; y las Sobreagudas, Claves de *Sol* ó *G-sol-re-ut.*

GRAVES.	Baxo .... / Baritono	... Claves de *Fa.*	(*Lam. 1. Fig. 10.*)
AGUDAS.	Tenor .... / Contralto ..... / Segundo Tiple. / Tiple	... Claves de *Ut.*	
SOBRE-AGUDAS.	Violin .... / Alto Tiple [3] ...	... Claves de *Sol.*	

2 Rouss. Dic. de Música tom. 1. pag. 156. Exîmen. tom. 1. pag. 47.

3 La Clave del alto Tiple es la misma que la del Baxo, pero dos octavas mas alta. Se señala como la de Violin en primera raya: su extension es de dos octavas: su voz mas baxa la de *Re*, y la mas alta de *Ut* agudo: No se usa mas que para transportar.

La Clave de *Baxo* se señala con una 𝄢 en la quarta raya, y se llama Clave de *Fa*, porque en aquella raya se nota el *Fa* agudo. Generalmente esta Clave tiene dos octavas de extension; pues quando ha de subir á la tercera se sirven los Compositores de la Clave de *Ut* en quarta raya, que es la del *Tenor*. (*Lam. 2. Fig. 1.*[1]) Doy este exemplo para manifestar su extension natural, y haré lo mismo en las demas Claves para mayor inteligencia del principiante.

La Clave de *Baritono* ó *Tenor Baxo* se señala como la de *Baxo* en la tercera raya, y sigue sus mismas huellas. Su signo mas baxo es el *La* grave, y el mas alto el *Fa* agudo. Tanto esta Clave, como la del segundo *Tiple*, solo sirven hoy dia para transportar. (*Lam. 2. Fig. 2.*)

La Clave de *Tenor* se señala con una F al reves en la quarta raya, y se llama Clave de *Ut* en quarta raya, porque en aquella se nota dicha voz aguda. Su signo mas baxo es el *Ut*, y el mas alto el *La* agudo. (*Lam. 2. Fig. 3.*)

La Clave de *Contralto* se señala como la de *Tenor* en la tercera raya, sigue el mismo órden que la precedente, y su extension es de dos octavas. (*Lam. 2. Fig. 4.*)

La Clave del *Segundo Tiple* se señala como la de *Tenor* en la segunda raya. Su extension es de dos octavas. (*Lam. 2. Fig. 5.*)

La Clave de *Tiple* se señala como la de *Tenor* en la primera raya. Su extension es de dos octavas y tres tonos. (*Lam. 2. Fig. 6.*)

La Clave de *Violin* se señala con una G al reves en la segunda raya, y se llama *Clave de Sol*, porque en aquella raya se nota el *Sol agudo*. Su extension en el *Violin* es de tres octavas y quatro tonos. (*Lam. 2. Fig. 7.*)

Es de advertir que los *Faés* de *Baxo* en la quarta raya y de *Baritono* en la tercera son unisonos. Los *Uts* de *Tenor* en la quarta raya, de *Contralto* en la tercera, de *Segundo Tiple* en la segunda, y de *Tiple* en la primera, son tambien unisonos; y los *Sols* de Violin en segunda raya, y de *Alto Tiple* en la primera son igualmente unisonos. (*Lam. 1. Fig. 10.*)

Todos los signos pueden mudar de posicion, mas no de nombre; pues el *Ut* agudo de *Baxo* que se nota encima de las cinco rayas con una accidental en la cabeza, es la octava baxa del *Ut* grave del *Alto Tiple*, que se señala en el segundo espacio. (*Lam. 6. Fig. 1.*)

He puesto esta escala para manifestar la graduacion de las Claves, y las distancias que hay de una á otra [2]. En la *Lam. 1. Fig. 9.* he notado las cinco Claves que se usan con el perfecto *unisono* de *Ut*.

ARTICULO IV.

LOS COMPASES.

La invencion de las figuras no fué suficiente para determinar el valor de las voces, y así era preciso buscar una señal que denotase á punto fixo el tiempo que el cantante debia detenerse en cada figura: esta señal se llamó *Compas*; y para que todas las cantilenas fuesen suceptibles de *Compas* le dividieron en *perfecto* é *imperfecto*, ó *Binario* y *Ternario* [3].

Estos tampoco bastaron para todas las modificaciones que sucesivamente se creyeron necesarias; y así se han ido añadiendo una porcion de *Compases* tanto *perfectos* como *imperfectos*, que se conocen baxo el nombre de *Derivados*. (*Lam. 2. Fig. 8.*) En el dia algunos de estos se usan y otros no; para lo qual he creido muy del caso poner una tabla general que manifieste las figuras que se necesitan para formar un compas tanto en el *perfecto* é *imperfecto*, como en sus *deriva-*

1 En estos exemplos solo he notado la extension de las claves respectivamente á la voz, y no á los instrumentos.

2 Esta escala es de *Rousseau*, y se halla en su Dic. de Música.
3 Rouss. Dic. de Música tom. 1. pag. 441. Exîm. tom. 1. pag. 52.

dos, (*Lam. 7. Fig. 1.*) y de este modo solo explicaré los dos *Compases fundamentales*, y los quatro *derivados* que se usan.

El *Compas perfecto* se nota con una *C* en las rayas, y se llama *perfecto*, porque se divide en quatro tiempos iguales: se lleva dando dos golpes con la mano derecha hácia el papel, y dos hácia la cabeza, por lo qual se llama tambien *quaternario*. Estos movimientos de la mano se denominan *dar* y *alzar*. En este *Compas* la semibreve es la figura primaria ó la que sola basta para llenarle, y por eso los antiguos le notaban con una *O* perfectamente redonda; ó por mejor decir, con una semibreve al lado de la Clave: pero con el transcurso del tiempo se ha dexado en una *C* perfecta. En la *Lam. 2. Fig. 9.* se ve la division progresiva de las siete figuras en este Compas, y la que es preciso aprender de memoria, pues debe servir de regla en todos los demas[1].

Quando los primeros inventores del *Compas* querian modificarlo dividian la *semibreve* con una linea perpendicular, ó ponian en vez de la *semibreve* el número arabigo *2* al lado de la Clave para denotar que se debia llevar en dos tiempos, uno al *dar* y otro al *alzar*, que llamaban *Binario*; y así, sin mudar las figuras, el *Compas* duraba la mitad del *perfecto* ó *quaternario*. Sucesivamente para explicar esta modificacion se ha adoptado el mismo *Compas perfecto*, partiendo la C con una linea perpendicular; y se conoce baxo el nombre de *Compas á la breve* ó *de capilla*. Sigue la misma progresion en la division de las siete figuras, y se lleva en dos tiempos, uno al dar y otro al alzar.

El *Compas imperfecto* ó *ternario* se nota con los números arabigos $\frac{3}{4}$, y se llama *imperfecto* porque se divide en tres tiempos iguales, que se llevan dos al *dar* y uno al *alzar*.

Los números $\frac{3}{4}$ significan quantas figuras entran en un Compas, y quales son: por lo tanto un número se pone en las rayas, y otro encima de ellas: el de las rayas se refiere á la qüalidad de las figuras, y el de encima á la cantidad de ellas. Este Compas de $\frac{3}{4}$ tres por quatro se descifra de esta manera: el número *4* significa que las figuras deben ser semínimas, porque *4* semínimas forman un compas perfecto, y el número *3* que tres de ellas hacen un compas imperfecto. Fixadas las figuras primeras, las demas siguen la misma progresion que en el compas perfecto. (*Lam. 2. Fig. 13.*)

Esta regla sirve para todos los derivados perfectos é imperfectos, pues todos se notan con números; por lo qual solo explicaré los que se usan, y respecto á los demas en la tabla general (*Lam. 7. Fig. 1.*) se puede á primera vista comprehender quantas y quales figuras se necesitan para formar un compas.

Los *derivados* del *Compas perfecto* son nueve $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{16}{8}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{12}{16}$. Y los del *Compas imperfecto* son siete. $\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{9}{16}$. (*Lam. 2. Fig. 8.*)

De todos estos solo se usan tres del *Compas perfecto*, que son el $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$: y uno del *Compas imperfecto*, y es el $\frac{3}{8}$.

El dos por quatro $\frac{2}{4}$, siguiendo la regla que ya llevo explicada, significa que las figuras deben ser semínimas, porque el *número 4* está en las rayas; y que dos de ellas forman un compas, á causa de que el *número 2* está encima de ellas. Este *Compas* se divide en dos tiempos, por lo qual se llama *Binario* y se lleva uno al *dar* y otro al *alzar*. (*Lam. 2. Fig. 10.*)

El seis por ocho $\frac{6}{8}$ significa que las figuras deben ser Corcheas, y que seis de ellas forman un compas. Se lleva como el dos por quatro. (*Lam. 2. Fig. 11.*)

El doce por ocho $\frac{12}{8}$ significa que las figuras deben ser

1 Las corcheas, semicorcheas, &c. se usan tambien en *tresillos* y *seisillos*; pero sin embargo de esta adicion no aumentan su verdadero valor.

Corcheas, y que doce Corcheas hacen un compas. Se lleva como el dos por quatro. (*Lam. 2. Fig. 12.*)

El tres por ocho $\frac{3}{8}$ significa que las figuras deben ser Corcheas, y que tres Corcheas forman un compas. Se lleva en tres tiempos: dos al *dar* y uno al *alzar*. (*Lam. 2. Fig. 14.*)

Es de advertir que todos los derivados perfectos se llevan en dos tiempos como el dos por quatro, y los imperfectos en tres tiempos como el tres por quatro. Los que quieran adquirir con brevedad el total conocimiento de los compases fundamentales y sus derivados harán uso de la regla siguiente; pues aunque al principio les costará algun trabajo, en corto tiempo se harán muy diestros en executar la música de repente.

Yo mismo he sido testigo de los rápidos progresos que han hecho todos los principiantes que la han usado, á pesar de no saber los principios de la arismetica. Esta consiste en escribir en un papel de música todos quantos signos quieran, aunque no hagan armonía entre ellos, pero de diferentes figuras, poniendo al principio de cada renglon un compas qualquiera; y siguiendo la regla de la division progresiva, segun el número y figuras que á cada compas pertenecen respectivamente, dividir los compases con una linea perpendicular que corra las cinco rayas; empezando siempre á hacer uso de pocas figuras á la vez á fin de no confundirse. (*Lam. 2. Fig. 15, y 16.*)

Doy estos dos exemplos para que los principiantes mas facilmenre comprehendan esta regla, y puedan escribir y dividir renglones de música en todos los compases.

Como los antiguos creyeron que ningun son de la música podia durar mas que un *segundo de tiempo* ó una *pulsacion*: establecieron la nota *Semibreve* para señalar la duracion de un compas natural ó perfecto. Quando querian que la armonía fuese mas viva partian, como queda dicho, la *Semibreve* con una linea perpendicular, ó ponian el número arabigo 2 en vez de la semibreve al lado de la Clave; y así el músico conocia que en una pulsacion debia executar dos semibreves ó dos compases.

Quando la música debia explicar *languidez* ó *magestad*, usaban del compas $\frac{6}{4}$ empleando tres pulsaciones para un compas que se componia de tres *Semibreves*, y por consiguiente la armonía era mas pausada que la del compas perfecto. Los modernos usaron de los derivados de ambos compases para las diferentes modificaciones que creyeron precisas en la música figurada. Esta confusion de compases hizo que los Italianos destinasen cinco palabras para denotar los cinco *movimientos* fundamentales de la música, que son:

Largo... que equivale á *Despacio* ó *Lento*.
Adagio........... á *Moderado*.
Andante........... á *Gracioso*.
Allegro............ á *Vivo*, ó *Alegre*.
Presto............ á *Veloz*.

Tambien estos cinco *movimientos* tienen sus *derivados*, que sirven para exprimir lo que media entre uno y otro, y se llaman:

Larghetto.... entre *Lento* y *Moderado*.
Andantino.... entre *Moderado* y *Gracioso*.
Allegretto..... entre *Gracioso* y *vivo*.
Vivace...... entre *Vivo* y *Veloz*.
Prestísimo.... entre *Veloz* y *Precipitado*.

Ademas de estas palabras hay otras que explican el genero de expresion que debe darse á la música que se va á executar y son:

Cantabile....... que equivale á *Con Sensibilidad*.
Lamentabile.............. á *Con Sentimiento*.
Grave................... á *Con Magestad*.
Affettuoso................ á *Con Afecto*.
Con Brio... } *Con Moto*.. } *Con Spirito*. } Con mas ó menos *Alegria*.

y otra cantidad de compuestos que con poca diferencia quie-

ren decir lo mismo. Pero por mucho que expliquen tales palabras, si el músico no siente, nunca hará sentir á los demas; siendo muy cierto que de una mala voz, ó del mas rudo é ingrato instrumento, un hombre sensible saca un excelente partido, aunque sus conocimientos musicales no excedan la medianía.

El uso de estas *palabras* hizo desterrar casi todos los derivados de ambos *compases*, y solo se usan los quatro que llevo explicados, por ser adaptados á ciertas canturias que perderian su belleza escritas en qualquiera de los dos *compases* fundamentales [1]. Sinembargo los que se apliquen á estudiar los autores que han escrito al principio del siglo, todavia hallarán muchos *compases* y muchas *palabras*, como *Gavotta*, *Giga*, *Chacona*, *Zarabanda* &c. que en el dia no se usan, pues han substituido en su lugar *Rondoes, Polacas &c.*

ARTICULO V.

LOS ACCIDENTES.

Ademas de los signos ya explicados se usan otros en la música que se llaman *Accidentes*, y se dividen en *Sensibles* y *Mudos*.

Sensibles hay cinco: *Sustenido*, *Bemol*, *Bequadro*, *Punto*, y *Ligadura*.

Los *mudos* son tambien cinco: *Pausas*, *Puntillos*, *Parrafos*, *Calderon* y *Guion*.

Los primeros se llaman *Sensibles*, porque el oido percibe sus efectos; y por la inversa se denominan mudos los segundos.

Los *Sustenidos* son siete, uno para cada signo, y su figura es la de una doble cruz #. Su efecto, aumentar un semitono al punto á cuyo lado izquierdo se señala. Su progresion está en quinta al subir ó en quarta al baxar, y se notan como se sigue:

El 1.º en F-fa-ut. . . . ó Fa.
2.º . . C-sol-fa-ut . ó Ut.
3.º . . G-sol-re-ut. ó Sol.
4.º . . D-la-sol ré. ó Ré.
5.º . . A-la-mi-ré. ó Lá.
6.º . . E-la-mi. . . . ó Mi.
7.º . . B-fa-mi. . . . ó Si. (*Lam. 3. Fig. 1.*)

Los *Bemoles* son siete, uno para cada signo, y su figura la de una *b*. Su efecto es á la inversa del *Sustenido*, pues sirve para disminuir un semitono al punto á cuyo lado izquierdo se señala. Su progresion está en quarta al subir, y en quinta al baxar, y se notan como se sigue:

El 1.º en B-fa-mi. . . . . ó Si.
2.º . . E-la-mi. . . . . ó Mi.
3.º . . A-la-mi-ré. . ó La.
4.º . . D-la sol-ré. . ó Ré.
5.º . . G-sol-re-ut. . ó Sol.
6.º . . C-sol-fa-ut. . ó Ut.
7.º . . F-fa-ut. . . . . ó Fa. (*Lam. 3. Fig. 2.*)

El *Bequadro* ó *B-quadrada* sirve para volver los signos á su ser natural, despues que *el Sustenido* ó *el Bemol* los hayan aumentado ó disminuido un semitono. Su figura es la de una *b* quadrada ♮. (*Lam. 3. Fig. 7. y 8.*)

Hay dos modos de emplear los *Sustenidos* y *Bemoles*: *junto á la Clave*, y *accidentalmente*. Los *de junto á la Clave* (que se señalan entre la clave y el compas) indican el tono y modo en que está la sonata, y su efecto continúa en todos los signos que se hallan en el mismo grado, hasta que se acaba la sonata ó pieza de música; á menos que no sean contrariados con algun *Bequadro*, (en cuyo caso vuelven á su ser natural durante aquel compas ó compases en que se encuentre) ó se mude de modo. (*Lam. 3. fig. 15, y 19.*)

1 La mayor parte de las canciones nacionales de los paises cultos y barbaros se escriben en los siguientes compases $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$.

Los *accidentales* solo aumentan ó disminuyen un semitono á los signos en aquel compas en que se encuentran, y no se necesita de *Bequadros* para que vuelvan á su ser natural en los compases siguientes. (*Lam. 3. Fig. 16, y 20.*)

Ademas de los *Sustenidos* y *Bemoles naturales* que llevo explicados, hay otros que se llaman *Cromaticos* y sirven para aumentar un tono entero. Estos solo se encuentran accidentalmente y despues de haber usado los *naturales*; pues no se puede añadir un *Sustenido cromatico* al *fa* ó al *ut* &c. sin que primero este punto haya sido aumentado de un semitono por medio del sustenido natural: lo mismo sucede con el *Bemol*: y entonces el *Bequadro* solo disminuye el semitono que la voz habia ganado con el *Cromatico*. Su figura es la siguiente: *Sustenido Cromatico* X : *Bemol Cromatico* ♭: (*Lam. 3. Fig. 5. y 6.*)

En el exemplo quinto el tercer *Fa* equivale al *Sol*, y el tercer *Ut* al *Ré*; y en el exemplo sexto el tercer *Si* al *La*, y el tercer *Mi* al *Ré*.

Tanto en los *Sustenidos*, como en los *Bemoles*, es preciso tener presente las quatro reglas siguientes:

1ª Que no se pueden usar *junto á la Clave* á menos que no sigan su progresion: esto es, que no se puede notar el tercero sin que le preceda el primero y segundo; y asi de los demas.

2ª Que los *accidentales* solo contribuyen á aumentar los de junto á la clave en el compas que los encierra.

3ª Que los *Bequadros* vuelven á su ser natural todos los signos que los *Sustenidos* y *Bemoles* han aumentado, ó disminuido de un semitono; advirtiendo, que su efecto respecto á los de *junto á la Clave* no pasa del compas que los encierra; y en los *accidentales* vuelve el signo á su ser natural en toda la sonata; á no ser que se le añada otra vez alguno accidentalmente.

4ª Que quando en una sonata se quiere pasar del *modo tercera mayor* al de *tercera menor*, ó de un *tono* á *otro*, se usa poner al principio del compas *los Sustenidos* ó *Bemoles* que se necesitan, ó un número de *Bequadros* segun el de los *Bemoles* ó *Sustenidos* que se quieren quitar; y entonces todos los signos toman una nueva entonacion propia del modo á que pertenecen, y siguen asi hasta acabar la sonata, ó hasta que un nuevo *modo* les dé una diferente armonia.

PUNTO DE AUMENTACION.

Aunque para cada valor hay una figura, se ha substituido un *punto*, que se señala como la mitad de la cabeza de una *Semínima*, para aumentar la mitad del valor de las figuras á cuyo lado derecho se nota; de suerte que si el punto está despues de la *mínima* equivale esta á tres Semínimas: si despues de la Semínima, á tres corcheas, y asi en las demas figuras; y esto es para que se continúe el son de aquella figura sin interrupcion mientras tanto que dura su valor en el compas. (*Lam. 3. Fig. 9, y 10.*)

LIGADURA.

La ligadura sirve para juntar en un compas dos signos iguales, aunque de diferentes figuras; pero como ya junta una *Semínima* y una *Semicorchea*; ya una *mínima* y una *Corchea*, haciendo lo mismo en las demas figuras: era imposible el notar y entender una quantidad de puntos que se necesitaba para executar sin interrupcion dos figuras tan desiguales; y por eso quando la *ligadura* une las dos figuras de un mismo signo, la segunda sirve de punto á la primera. (*Lam. 3. Fig. 11.*)

Otras veces *la ligadura* se usa para manifestar que todas aquellas notas que comprehende, aunque sean diversas tanto en signos como en figuras, se deben executar ligadas. (*Lam 3. Fig. 12*)

ACCIDENTES MUDOS.

PAUSAS.

Las *pausas* son siete figuras mudas que equivalen á las siete figuras musicales, y sirven para denotar el tiempo que la voz ó el instrumento tiene que suspender el sonido en el compas. (*Lam. 1. Fig. 8.*) Su valor es igual tanto en el compas perfecto é imperfecto, como en sus derivados. Para expresar un número qualquiera de compases de silencio se usan dos *Barras perpendiculares* en las cinco lineas ó rayas horizontales del papel de música. La una debe correr dos lineas y su espacio correspondiente, y equivale á dos compases: la otra tres rayas con sus dos espacios, y equivale á quatro compases. Con estas dos *Barras* y la pausa de semibreve se puede describir un número infinito de compases de espera. (*Lam. 3. Fig. 18.*)

PUNTILLOS DE REPETICION.

Quando el autor de una sonata ú otra pieza qualquiera quiere que se repita la primera parte de ella ó las dos, pone dos puntillos al lado de la barra final, y con esto el que la executa entiende la idea del Compositor. (*Lam. 3. Fig. 13.*)

PARRAFOS.

Parrafos se llaman dos $$ con una linea perpendicular; y se usan quando se quieren hacer repetir uno, dos ó mas compases. (*Lam. 3. Fig. 14.*) Sucede generalmente que el copiante por descuido, ó por excusar el trabajo de escribir dos veces lo mismo, se dexa alguna repeticion, y entonces se usan las dos $$. Tambien los autores de música usan de esta señal muy á menudo, quando tienen que repetir lo mismo dos ó mas veces.

CALDERON.

Calderon es una señal que se ha admitido para que toda la orquestra y los cantantes suspendan á un mismo tiempo lo que estén executando. Se nota con un semicirculo y un punto dentro. Hay dos especies de calderon: una de tiempo ilimitado y se nota el semicirculo sobre un signo qualquiera, (*Lam. 3. Fig. 22.*) y entonces el primer Violin ó el maestro de capilla da la señal para seguir la música. La otra de tiempo limitado: y se señala sobre una *pausa*: (*Lam. 3. Fig. 21.*) la suspension en este caso es muy breve; pues generalmente se le da el valor de la pausa final sobre la qual está el calderon. Se entiende tambien por calderon la libertad que tiene un cantante ó un instrumentista quando toca un á *solo* de hacer una cadencia final, que sea ánaloga á la música que ha executado, siempre que el calderon esté en el último compás de su *obligado*. (*Lam. 3. Fig. 4.*)

GUION.

Guion es una señal que se usa al fin de las pautas, y se pone en la raya ó espacio fixo ó accidental de la nota con que empieza la pauta que se sigue. Sirve para que el cantante ó el instrumentista no se equivoque y tome una pauta por otra: se señala de esta manera W (*Lam. 3. Fig. 17.*)



PARTE SEGUNDA

DE LOS PRINCIPIOS GENERALES

DE LA MÚSICA.

ARTICULO I.

LA OCTAVA.

[1] Se llama *Octava* la *Escala Diatónica* de ocho puntos seguidos, como: *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut*. Estos ocho puntos se dividen en *tonos* y *semitonos;* pero como la *Octava* puede ser *tercera mayor* y *tercera menor*, los puntos no guardan siempre la misma progresion, y por consiguiente es preciso valerse de los *Sustenidos* y *Bemoles* para que qualquiera de los siete pueda servir de *tónica* ó *primera de tono*. Solo la *Octava* de *ut* está exênta de accidentes, y es *tercera mayor* por naturaleza; por lo qual nos servirémos de ella para manifestar las distancias de los tonos y semitonos, que precisamente deben guardar todas las Octavas tercear mayor. Su progresion es la siguiente:

1ª De *Ut* á *Re* un tono.
2ª De *Re* á *Mi* un tono.
3ª De *Mi* á *Fa* un semitono mayor.
4ª De *Fa* á *Sol* un tono.
5ª De *Sol* á *La* un tono.
6ª De *La* á *Si* un tono.
7ª De *Si* á *Ut* un semitono mayor[2]. (*Lam. 4. Fig. 27.*)

De lo que resulta que la *Octava* contiene *cinco tonos* y *dos semitonos*, ó *doce semitonos*, y que el primer *semitono* está de la tercera á la quarta, y el segundo de la septima á la octava; no sucede lo mismo en la *Octava tercera menor*; pues los *semitonos* mudan de lugar, y por consiguiente las voces no guardan la misma progresion. La octava de *La* es la sola que no necesita de accidentes fixos; y asi por ella expondré-

1 Rous. Dic. de Música, tom. II. pag. 29.

2 „Hay dos especies de semitonos: mayores y menores. Son mayores, quando el semitono exîste entre dos signos, como de *Ut á Re b*, „de *Mi á Fa*, de *Si á Ut* &c; y son menores, quando el semitono es el „mismo signo alterado, como de *ut á ut* ♯ de *fa á fa* ♯ de *Re b a Re* ♮.

mos las distancias que deben guardar las voces en la *Octava tercera menor*; y es como sigue:

1ª De *La* á *Si* un tono.
2ª De *Si* á *Ut* un semitono mayor.
3ª De *Ut* á *Re* un tono.
4ª De *Re* á *Mi* un tono.
5ª De *Mi* á *Fa* un semitono mayor.
6ª De *Fa* á *Sol* un tono.
7ª De *Sol* á *La* un tono. (*Lam. 4. Fig. 27.*)

El primer *semitono* en esta *Octava*, está de la segunda á la tercera, y el segundo de la quinta á la sexta; pero como la séptima debe ser siempre *mayor*, (porque anuncia la tónica, por lo qual se llama sensible) en la *Octava tercera menor* se hace *mayor* accidentalmente, y entonces la distancia de la sexta á la séptima es de un tono y medio. (*Lam. 4. Fig. 29, y 30.*)

En ambas octavas solo tres signos guardan siempre la misma distancia de la *tónica* y son: la *segunda*, *la quarta* y *la quinta*, pues la segunda dista de la tónica un tono, la quarta dos y medio, y la quinta tres y medio.

Tambien se nombran octava dos signos iguales, siempre que el segundo sea agudo y el primero grave, ó el primero agudo y el segundo sobreagudo; y asi por la inversa. (*Lam. 3. Fig. 3.*)

ARTICULO II.

LOS INTERVALOS.

[1] *Intervalo* en general es la distancia que va de una voz á otra, como de *Ut* á *Re*: de *Ut* á *Mi*, *&c.* Hay dos especies de *intervalos* y son por *Grados conjuntos*, y por *Grados disyuntos*.

Intervalo por *Grados Conjuntos* es el de dos signos seguidos, como de *Ut* á *Re*, de *Re* á *Mi*, &c, y por *Grados disyuntos* quando los signos no guardan su progresion diatónica, como de *Ut* á *Mi*: de *Ré* á *Fa*: &c. Ambos se dividen en consonantes y disonantes. Los *consonantes* son *perfectos* é *imperfectos*: se llaman *perfectos* los que conservan siempre la misma distancia de la tónica en ambas octavas, á excepcion de la segunda, y son la *quarta*, la *quinta* y *la octava*; (*Lam. 4. Fig. 1.*) é *imperfectos* los que estan sujetos á variar sus distancias, segun mudan las octavas en su progresion de tercera mayor ó tercera menor: y son la tercera y la sexta. (*Lam. 4. Fig. 2.*) Los *Disonantes* se llaman tales, porque su armonía *disuena* al oido. En la escala diatónica se conocen solamente dos, que son la *segunda* y la *séptima*. Y así es, que tocandose al mismo tiempo la *tónica* y la *segunda*, ó la *tónica* y la *séptima*, (*Lam. 4. Fig. 3.*) el oido se queda como esperando alguna otra armonía; pues ninguna de las dos es difinitiva, como qualquiera de las tres *perfectas*: advirtiendo que los *consonantes* pueden volverse *disonantes*, pero accidentalmente.

Todos estos *intervalos* pueden ser *sencillos* y *dobles*. *Sencillos* son los que se contienen en una de las tres octavas: *dobles* los que pasan de una á otra. (*Lam. 4. Fig. 4.*) El primero es *sencillo*, porque del *Do* grave al *Re* grave hay una segunda; y del *Do* grave al *Sol* grave una quinta: el segundo es *doble*, porque del *Do* grave al *Re* agudo hay una novena: esto es, los siete *intervalos* de la octava, y la segunda de *Do* á *Re* agudos.

Ademas de los *intervalos* que llevo explicados hay otros dos que se llaman *superfluos* y *diminutos*; porque no pertenecen á ninguna de las dos octavas, y son:

La *segunda Superflua.* La *tercera Diminuta.* La *quarta Diminuta.*	Que trastrocandolas resultan:	La *septima Diminuta.* La *sexta Superflua.* La *quinta Superflua.*

Estos seis *intervalos* se explican del modo siguiente: la

1 Rous. Dic. de Música, tom. I. pag. 403.

segunda mayor, aumentandola un sustenido á la cuerda aguda, ó un bemol á la cuerda grave, se vuelve *segunda Superflua*; y aunque en la escala diatónica el *intervalo* de *Do* natural á *Re* # es de una *tercera menor*, se llama *segunda Superflua*, porque aquel *intervalo* con el accidente no deriva de modo alguno: trastrocando esta *segunda Superflua*, resulta la *séptima Diminuta*, que en realidad es una *sexta mayor*. (*Lam. 4. Fig. 5.*)

La *tercera menor* alterandola con un sustenido en la cuerda grave, ó con un bemol en la cuerda aguda, se vuelve *tercera Diminuta*: el *intervalo* de *Mi* á *Sol* bemol es el de una *segunda mayor*; pero como estas dós voces no pertenecen á ninguna de las dos octavas, se llama *intervalo* de *tercera Diminuta*, que trastrocada, nos da la *sexta Superflua*. (*Lam. 4. Fig. 6.*)

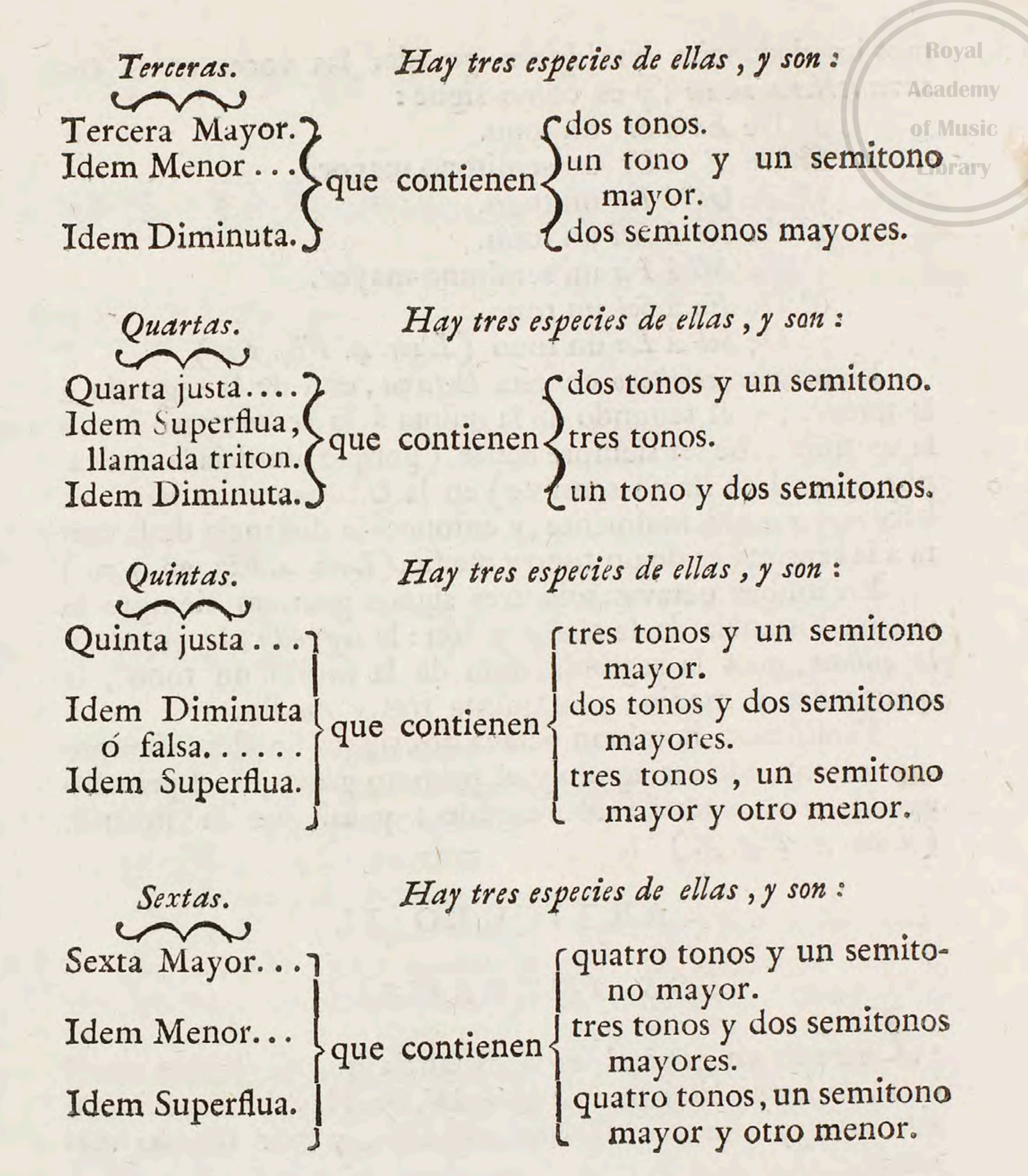
Por la misma razon el *intervalo* de *Sol* sustenido á *Do* natural se denomina *quarta Diminuta*, que trastrocada, ofrece la *quinta Superflua*. (*Lam. 4. Fig. 7.*)

Las *Fig. 29. y 30.* de la *4. Lam.* son las octavas diatónicas de *Do* tercera mayor, y *La* tercera menor, con sus *intervalos* periodicos, respectivamente á la tónica ó primera de tono. *La Fig. 7.* de la *Lam. 6.* es una tabla general de los *intervalos* mayores y menores para las claves transportadas; y finalmente la tabla siguiente contiene todos los intervalos mas usados en la música, y que se hallan expresados con los signos que le pertenecen en la *Lam. 6. Fig. 3.*

TABLA GENERAL DE LOS INTERVALOS.

Segundas. — *Hay tres especies de ellas, y son:*

Segunda Mayor.	que contienen	un tono.
Idem Menor. . .		un semitono mayor.
Idem Superflua.		un tono y un semitono menor.



Terceras. — *Hay tres especies de ellas, y son:*

Tercera Mayor.	que contienen	dos tonos.
Idem Menor . . .		un tono y un semitono mayor.
Idem Diminuta.		dos semitonos mayores.

Quartas. — *Hay tres especies de ellas, y son:*

Quarta justa. . . .	que contienen	dos tonos y un semitono.
Idem Superflua, llamada triton.		tres tonos.
Idem Diminuta.		un tono y dos semitonos.

Quintas. — *Hay tres especies de ellas, y son:*

Quinta justa . . .	que contienen	tres tonos y un semitono mayor.
Idem Diminuta ó falsa.		dos tonos y dos semitonos mayores.
Idem Superflua.		tres tonos, un semitono mayor y otro menor.

Sextas. — *Hay tres especies de ellas, y son:*

Sexta Mayor. . .	que contienen	quatro tonos y un semitono mayor.
Idem Menor. . .		tres tonos y dos semitonos mayores.
Idem Superflua.		quatro tonos, un semitono mayor y otro menor.

Séptimas. *Hay tres especies de ellas, y son:*

Séptima Mayor.	que contienen	cinco tonos y un semitono mayor.
Idem Menor...		quatro tonos y dos semitonos mayores.
Idem Diminuta.		quatro tonos y un semitono menor.

ARTICULO III.

LOS MODOS.

Modo es una determinada disposicion de armonía, que califica toda la octava con relacion á la tónica, que á una pieza de música sirve de base, sobre la qual deben los demas signos guardar la proporcion correspondiente[1].

El *Modo* se distingue del *tono* en que este solo indica el signo que debe servir de *tónica* á la pieza de música que se executa; y aquel determina la *tercera*, y modifica toda la escala sobre este *signo* fundamental. Tres son las cuerdas esenciales del *Modo*, que juntas forman un *acorde*[2] perfecto: y son 1.ª la *tónica*, que es el signo fundamental del tono y del *Modo*: 2.ª la *Dominante* que está á la quinta de la *tónica*; 3.ª la *mediante* que se halla á la tercera de la *tónica*, y es la que propiamente constituye el modo. (*Lam. 4. Fig. 12.*)

Como la tercera ó *mediante* puede ser de dos especies, tambien hay dos *modos* diferentes.

1.º Quando la *mediante* dista dos tonos de la *tónica* es tercera mayor, y el *modo* es mayor. (*Lam. 4. Fig. 20.*)

2.º Si solo dista tono y medio es tercera menor, y por consiguiente el *modo* es menor. (*Lam. 4. Fig. 21.*)

Siendo el *modo mayor*, la *sexta* y la *séptima* deben ser mayores: esto es, deben distar de la *tónica*, la *sexta* quatro tonos, y cinco y medio la *séptima*, pues este es el carácter del *modo*; por la misma razon estos tres *intervalos* deben ser menores en los *modos* menores; pero siendo preciso que la *séptima* sea mayor en ambos *modos* ascendiendo: (como queda dicho en el primer articulo de esta segunda parte) resulta que en la clave solo se notan aquellos *accidentes* propios para manifestar los *intervalos* determinados respectivamente á la *tónica* y al *modo*. Estos dos *modos* se multiplican hasta *24*, doce de tercera mayor y doce de tercera menor; porque conteniendo la escala doce *semitonos*, cada uno de ellos forma una *Octava* peculiar: y siendo todas susceptibles de tercera mayor ó menor, resultan los *24. modos*. Bien se comprehende que qualquiera de estas escalas en ambos *modos* sigue la misma progresion que las dos fundamentales de *Do* y *La*, valiendose de los sustenidos y bemoles que requieren el tono y modo, á fin que los signos, cediendose mutuamente una mitad ó un *semitono*, se consiga sacar la misma armonía que en los *dos fundamentales*.

Un mismo número de sustenidos ó bemoles puede pertenecer á ambos *modos*; y así para conocer á qual de los dos corresponde una pieza de música, se tendrán presentes las tres reglas siguientes, que aunque tienen muchas excepciones, son las mas seguras:

1.ª Por el último sustenido ó bemol de los que están junto á la clave; porque el último sustenido siempre se halla un semitono mayor mas baxo que la tónica, y el último bemol á la quarta justa de la tónica, como por exemplo: si junto á la clave hay dos sustenidos el último de ellos pertenece al signo *ut*, y asi la pieza es en *re modo mayor*; y si junto á la clave hay dos bemoles, el último de ellos pertenece al signo *mi*, y la pieza es en *sí menor*, *modo mayor* &c. pero esta regla es para toda música escrita en modo

1 Rous. Dic. de Música, tom. I. pag. 451, Exîm. t. II. p. 17. y 90.

2 En el Art. sig. explicaré esta voz.

mayor; y como un mismo número de accidentes puede expresar, segun queda dicho, ambos modos, el principiante tendrá presente las reglas siguientes.

2.ª Mirar el último compas de ella, que generalmente da la *tónica*.

3.ª Si el signo que hace quinta á la *tónica tercera mayor* se halla sin sustenido ó bequadro accidentalmente, es la pieza en el *modo mayor*; pero si el mismo signo tiene uno de los dos accidentes en los primeros compases, entonces es en el *modo menor*.

Establecido el *tono* y el *modo* en que debe estar una sonata, todos los signos de la escala toman un nombre relativo al fundamental y propio del lugar que ocupan en la octava del mismo modo, conservando las distancias que llevo explicadas en el artículo primero de esta segunda parte.

Si toda una pieza de música se mantuviese en el *tono* y *modo* con que se empieza, le faltaria aquella expresion y variedad tan necesaria para significar y exprimir los afectos propios de las pasiones humanas; esto supuesto, no hay composicion por pequeña y breve que sea, que en su discurso no pase de un tono á otro, y muchas veces no mude de *modo*; pero siempre es preciso volver al *tono* y *modo* en que se ha empezado, para poder finalizar la composicion; y esto es lo que se llama *modular*. Por lo tanto los *modos* son *principales* y *relativos*.

Es *principal* el propio de la composicion, esto es, el con que se empieza y acaba: y *relativo* aquel en que se pasa en el discurso de la pieza. Este se divide en dos: *análogos* y *desemejantes*. *Análogos* son aquellos cuya armonía es parte del *modo principal*: y *desemejantes* los demas. Los mas *análogos* al *modo mayor* son los de la quinta y de la quarta: y al *modo menor* el mayor de la tercera; los quales solo se diferencian del principal en una cuerda. (*Lam. 4. Fig. 8 y 9*.) Tambien son *análogos* al *modo mayor* los tres de tercera menor, que son la *sexta*, *segunda* y *tercera*; y al *modo menor* el de *sexta tercera mayor* y el de *quarta tercera menor*. (*Lam. 4. Fig. 10 y 11.*)

No me detengo en dar reglas para *modular*, porque era preciso establecer á lo menos los principios de la composicion; pero como mi intento es dar solamente los conocimientos precisos para comprehender *los principios de guitarra* que doy á luz, y poder acompañar con propiedad: no paso los límites, que me he propuesto guardar en todos los artículos de este tratado.

La *Fig. 2. de la Lam. 7.* es una tabla general de los *24. modos*, doce tercera mayor y doce tercera menor: por ella el principiante sacará los sustenidos y bemoles, que pertenecen á cada uno, siguiendo siempre la progresion de las octavas de *Do* en los primeros y *La* en los segundos: la *Fig. 28. de la Lam. 4.* es la posicion y relacion de las claves en el perfecto unisono de *Do*. La *Fig. 4. de la Lam. 6.* es la explicacion de esta misma posicion en un renglon de papel de música regular; y finalmente la *Fig. 5. de la misma lamina* es la progresion de terceras de las mismas claves, ambas muy utiles para poder transportar de repente[1].

La *Fig. 8.* de la *Lam. 6.* es una tabla de las modulaciones inmediatas en ambos modos. Rousseau en su Diccionario de Música tom. I. pag. 468. da las mejores reglas para modular y usar con acierto de las modulaciones inmediatas, que no transcribo por no dilatarme demasiado en una obra meramente elemental.

El principiante que desea acostumbrarse á transportar de repente, escogerá un solféo qualquiera en clave de tiple ó baxo &c. y despues de haberle cantado en su clave propia, le pondrá otra de las seis restantes, y volverá á cantarle llamando los signos por el nombre que les pertenece en aquella clave, y asi con las demas: la experiencia me ha convencido ser este el método mejor, y mas breve para adquirir un pronto y sólido conocimiento en esta parte de

1 Estas dos últimas figuras estan sacadas del Dic. de Música de Rousseau. Tom. I.

la música, tan decantada por su dificultad de los antiguos maestros.

ARTICULO IV.

LOS ACORDES.

[1] *Acorde* es la union de dos ó mas figuras, que se executan á un mismo tiempo y forman un conjunto armónico. Hay dos especies de *acordes*: *consonantes* y *disonantes*, ó segun otros, *perfectos* é *imperfectos*. Se llama acorde *consonante* ó *perfecto* aquel que contiene los tres principales intervalos consonantes, que son la tercera, la quinta y la octava; y se divide en *mayor*, *menor* y *diminuto*. Es *mayor* quando á la octava y á la quinta *justa* [2] junta la tercera mayor: es *menor* quando los dos primeros intervalos se hallan con la tercera menor; y es *diminuto* quando se compone de la octava, de la quinta diminuta y de la tercera menor. (*Lam. 4. Fig. 13.*) El primero de estos tres determina el modo tercera mayor: el segundo el de tercera menor; y el tercero no determina modo alguno, porque no tiene como los demas su escala diatónica. No es preciso usar siempre los tres signos, que constituyen el *acorde consonante*, juntos para que este lo sea; basta que se dexe oir la tercera, que es la que manifiesta el modo: qualquiera de las otras dos puede omitirse. Un acorde de muchos signos será consonante siempre que sea, ó pueda ser parte de la armonía perfecta de tercera, quinta y octava; y será disonante siempre que no pueda de manera alguna ser parte de la armonía perfecta [3]; de lo que resulta que *los acordes* de tercera y sexta, y de quarta y sexta, unas y otras mayores o menores, son *acordes consonantes* por ser parte de la armonía perfecta. (*Lam. 4. Fig. 15. y 16.*) Tambien son *consonantes* la decima, la duodecima y la decima quinta;

porque la decima es semejante á la tercera, la duodecima á la quinta, y la decima quinta á la octava, y esto en ambos modos; (*Lam. 4. Fig. 14.*) siendo regla general que todo *acorde* compuesto de una *consonancia* ó *disonancia* simple con qualquiera numero de octavas, es *consonancia* ó *disonancia* semejante á su simple, como la novena á la segunda, la undecima á la quarta &c. (*Lam. 4. Fig. 22. y 23.*)

Acorde disonante ó *imperfecto* es el que contiene uno ó mas intervalos *disonantes*; y son la septima, la segunda, la quinta falsa, el tritono, y todos los demas que sean diminutos ó superfluos; porque no pueden de manera alguna constituir la tercera, la quinta y la octava: condiciones esenciales para que el *acorde sea perfecto*.

El de séptima toma un diferente carácter segun el signo de la octava sobre que se executa, y segun la naturaleza del modo. La séptima que se hace sobre la quinta se llama séptima de *dominante*, en ambas octavas: la que se executa sobre la séptima de la octava tercera mayor se denomina séptima *sensible*; y la misma en la octava tercera menor se nombra séptima *diminuta*; (*Lam. 4. Fig. 24.*) y siguiendo la regla general que llevo explicada, vemos que los *acordes* de tercera y quarta, ó de quarta y quinta son *disonantes*, porque de ellos resulta la segunda, que no puede ser parte de la armonía de tercera, quinta y octava; sucediendo lo mismo en el acorde de quinta y sexta. (*Lam. 4. Fig. 17, y 25.*)

Uniendo dos terceras, una y otra mayor ó menor: en el primer caso resulta una quinta superflua, y en el segundo una quinta falsa; y por consiguiente dos terceras no forman armonía sino quando la una es mayor, y la otra menor. (*Lam. 4. Fig. 18.*)

El *acorde* de tercera mayor y sexta menor, ó de tercera menor y sexta mayor con ningun agregado de otros signos, vendrá á ser parte de la armonía de tercera, quinta y octava;

1 Rous. Dic. de Música tom. I. pag. 24. Exîm. tom. 1. pag. 78.

2 La quinta es *justa* quando dista tres tonos y medio de la tónica, como *ut sol*, *la mi*, &c.

3 Exîm. tom. II. pag. 13. Encyclop. Músic. acord.

pero solo formarán armonía quando las dos sean mayores ó menores. (*Lam. 4. Fig. 19.*) Generalmente para determinar si un *acorde* de muchos signos, que no sea tercera, quinta y octava, es ó no consonante: se añade debaxo del signo mas grave una tercera ó una quinta: si con la union de una de estas voces resulta la verdadera armonía de tercera, quinta y octava, el *acorde* es consonante; (*Lam. 4. Fig. 15. y 16.*) pero si con esta añadidura no resulta la armonía perfecta, el *acorde* es indispensablemente *disonante.* (*Lam. 4. Fig. 18. y 19.*)

La *Lamina* 5. es una tabla general de todos los *acordes consonantes* y *disonantes* recibidos en la armonía. En ella uso de la *clave de violin* por ser la que generalmente se conoce [1].

ARTICULO V.

LAS CADENCIAS.

Cadencia significa el descanso que hace la voz en una cuerda qualquiera [2]; por lo qual no hay compas sin alguna especie de *cadencia.* Sin embargo las verdaderas *cadencias* son solamente dos: la una *perfecta* quando el baxo fundamental va desde la dominante á la tónica ó primera del tono; y la otra *imperfecta* siempre que el baxo fundamental va desde la subdominante á la tónica. (*Lam. 3. Fig. 27. y 28*) Estas generalmente resultan de dos voces fundamentales, de las quales la una anuncia la *cadencia*, y la otra la acaba; (*Lam. 3. Fig. 27. y 28. A B*) y como el fin de la *cadencia* es hacer sentir un acorde perfecto, es preciso que á este le preceda otro que suspenda y casi *incomode el oido*: esto solamente puede causarlo la sensacion implicita de un acorde *disonante*; de lo qual se sigue que el primer acorde de la *cadencia* debe ser disonante para anunciar el segundo, que puede ser igualmente consonante, que disonante, segun el uso á que se destina. Hay otras tres especies de *cadencias*, que son 1.ª *cadencia excusada:* 2.ª *cadencia interrumpida*: 3.ª *cadencia falsa* ó *quebrada.*

1.ª Ya queda dicho que la *cadencia perfecta* procede siempre de una dominante á la tónica; pero si esta es *excusada* por medio de una disonancia añadida á la segunda voz, se puede empezar una segunda cadencia: excusando esta, se puede empezar una tercera sobre la tercera voz; y asi subiendo de quarta, ó baxando de quinta por todas las voces de la octava se puede formar una sucesion de *cadencias perfectas excusadas.* En esta sucesion, que sin duda es la mas armónica, dos voces que son las que sirven de séptima y de quinta, baxan sobre la tercera y la octava del acorde siguiente; mientras que otras dos, que hacen de tercera y octava del primero, quedan para servir de séptima y de quinta, para baxar sobre la tercera y octava del tercer acorde, y asi alternativamente todas las demas; advirtiendo que solo debe pararse sobre una *dominante tónica* para finalizar la armonía en la tónica por medio de una *cadencia perfecta plena*, que es quando el baxo fundamental, despues de un acorde de séptima, baxa de quinta sobre un acorde perfecto. (*Lam. 3. Fig. 23*)

2.ª Si el baxo fundamental en vez de baxar de quinta, despues de un acorde de séptima, baxa solamente de tercera, se llama *cadencia interrumpida.* Continuando á baxar de tercera, ó á subir de sexta por medio de los acordes de séptima, resulta una segunda sucesion de *cadencias excusadas*, menos perfecta que la primera. La *cadencia interrumpida* hace por medio de su sucesion una armonía descendiente, pero solo una voz es la que baxa: las otras tres quedan en su lugar para baxar sucesivamente quando á cada una le toque en semejante sucesion. (*Lam. 3. Fig. 24.* A B)

1 Esta tabla es de Rousseau, y se halla en su Dicc. de Música tom. I. pag. 27. con su explicacion.
2 Rous. Dic. de Música tom. I. pag. 97. Exîm. tom. I. pag. 85.

3.ª La *cadencia falsa ó quebrada* es en la que el baxo fundamental en vez de subir de quarta, despues de un acorde de séptima, solo sube de grado. Una sucesion de *cadencias quebradas excusadas* es tambien descendiente: tres voces baxan, y la que hace de octava queda para preparar la disonancia; pero esta tal modulacion es dura y se practica raramente. (*Lam. 3. Fig. 25.*)

La *cadencia*, segun *Mr. Framery*, debe considerarse baxo dos diferentes puntos de vista. 1.º *Como sucesion armónica*: 2.º *Como una division de una frase* ó *periodo musical.* En el primer caso llama *cadencia* todo lo que es pasar de un acorde á otro, no siendo su trastrueque, y es indiferente que el primero contenga ó no una disonancia. En el segundo llama *cadencia* á todo descanso, mas ó menos completo, que es lo que equivale á la puntuacion ortográfica; pues (sigue el mismo *Framery*) queriendo que una frase musical descanse un momento sin acabarla del todo, (para producir el efecto del punto y coma, respecto al punto solo) se puede subir de quinta por medio de dos acordes perfectos sin la obligacion de expresar, ni de suponer disonancia alguna; (*Lam. 3. Fig. 26.*) no siendo precisamente necesario, que la disonancia ó su pretendida sensacion implicita haga desear el descanso sobre un acorde perfecto: la division del compas basta: y aunque el exemplo citado presenta dos acordes perfectos *A B* seguidos, bien se comprehende que el descanso no puede executarse sobre el primero [1].

[2] Se llama *cadencia* el *trino* que sirve para finalizar un aria, ó un solo de un concierto o sonata. Comunmente los cantantes y los instrumentistas suelen hacer algunos pasos análogos á lo que han executado en el discurso de la pieza antes del *trino*, con el qual acaban.

Hay dos especies de estas *cadencias*: 1.ª *cadencia plena*, que consiste en hacer el *trino* despues de haber descansado un momento sobre la voz mas aguda *del trino*; 2.ª *cadencia quebrada*, que es hacer el *trino* sin preparacion alguna. (*Lam. 4. Fig. 26.*) En este exemplo describo las diferentes gracias del canto italiano mas comunmente usadas por los mejores profesores.

Uso de la palabra *cadencia* en mis principios de guitarra para expresar los quatro acordes, que generalmente se hacen antes de executar una pieza de música, y sirven para manifestar el tono y modo á que pertenece. (*Lam. 6. Fig. 6.*)

Esta modulacion se llama en Español *dar el tono*, y en Italiano *hacer la cadencia.*

ARTICULO VI.

EXPLICACION DE LOS NOMBRES DE LOS SIGNOS.

Ya dixe en el articulo primero de la primera parte de estos Elementos, que el motivo de dar á cada signo una silaba compuesta de una consonante y una vocal, habia sido para poder solfear. De esto se consigue acostumbrarse á formar las palabras cantando, separando distintamente las silabas, y tomando el aliento adonde fuese mas propio; que generalmente se debe efectuar al fin de cada palabra: tambien ofrecí dar una explicacion de los nombres que sucesivamente se dieron á los signos, y que se llamaron *nombres compuestos* por estar formados de los de dos ó mas signos; y asi diré lo que han creido algunos compositores modernos, y lo que el célebre *Masi*, mi Maestro de contrapunto, sentia en la materia [3].

1 Encyclop. Metod. Músique tom. I. pag. 189.
2 Rous. Dic. de Música. tom. I. pag. 108.
3 A *Don Geronimo Masi*, Romano, célebre tocador de Pianoforte, y uno de los mejores compositores del dia, he debido mis cortos conocimientos músicos. Este Profesor es bastante conocido en Italia, Francia é Inglaterra por las muchas y buenas composiciones que ha dado á luz,

Despues de haber adoptado las seis silabas de *Guido, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La*, para explicar los seis signos C, D, E, F, G, A, (dexando el séptimo *B* sin nombre, pues tan pronto era *B quadro* ó *B quadrada*, como *B-mol*) y el sistema de transportar: añadieron á cada signo por mayor facilidad el nombre de los dos que formaban su *quinta* y su *quarta*; y asi el principiante hallaba en esta combinacion los tres signos que forman los tres acordes principales del modo mayor y menor. Estos *nombres compuestos* eran los siguientes:

A - *Amire..* ó *A-mi-re.*
B - *Befami.* ó *B-fa-mi.*
C - *Cesolfá..* ó *C-sol-fá.*
D - *Delasol.* ó *D-la-sol.*
E - *E♭ila..* ó *E-♭i-la.*
F - *Feutbi.* ó *F-ut-bi.*
G - *Gereut..* ó *G-re-ut* [1].

Con el transcurso del tiempo fueron perdiendo su antigua denominacion, y quedaron en los siguientes:

A - *Alamire..* ó *A-la-mi re.*
B - *Befami...* ó *B fa-mi.*
C - *Cesolfaut.* ó *C-sol fa-ut.*
D - *Desolre..* ó *D-la sol-re.*
E - *Elami...* ó *E-la-mi.*
F - *Fefaut...* ó *F-fa-ut.*
G - *Gesolreut.* ó *G-sol-re-ut.*

Y finalmente desde que se admitió la silaba *Si* para el signo *B*, algunos de estos *nombres compuestos* han padecido la alteracion siguiente:

A - *Alamire..* ó *A-la mi-re.*
B - *Befamisi.* ó *B-fa-mi si.*
C - *Cesolfaut.* ó *C-sol-fa-ut.*
D - *Delasolre.* ó *D-la sol-re.*
E - *Elasimi..* ó *E-la-si-mi.*
F - *Fefautsi..* ó *F fa-ut-si.*
G - *Gesolreut.* ó *G-sol-re-ut.*

Confieso que aun en Italia muy pocos son los maestros que enseñan con esta *innovacion* los *nombres compuestos*, aunque casi todos conocen la mucha utilidad que resultaria al principiante con su explicacion, y no dudo que pasará algun tiempo antes que sea generalmente admitida; pues bien claramente se ha visto lo que ha sido menester para desarraygar la costumbre de *transportar* y admitir en su lugar la silaba *Si*: hallazgo muy feliz para los que gustan de la sencillez en todas las ciencias.

Supuesto pues que estos *nombres compuestos* debian denotar la *quinta* y la *quarta* que pertenecen á la *tónica*: los explicaré para mayor inteligencia de los principiantes, y para que se conozca no ser infundada su aplicacion; pareciendo imposible que los antiguos los formasen, y adoptasen generalmente sin un porque y un porque fundado en

en las que brillan su fantasia, su imaginacion y sus profundos conocimientos. Aunque su conocido mérito no ha menester de mis elogios: debo á la amistad este público testimonio de mi gratitud á sus desvelos en enseñarme, y en revisar los principios de Guitarra, quando por la primera vez vieron la luz pública manuscritos el año 1786, é impresos el de 1792, ambas veces en Nápoles.

1 ,, No puedo citar autoridad ninguna que afirme esta conjetura, ,, aunque tiene todos los visos de verdad; y solo diré, que la casuali- ,, dad hizo que en una de las primeras lecciones que me dió el Maestro ,, *Masi* le preguntase sencillamente qual habia sido la causa de añadir ,, á las silabas propias de cada signo, dos ó mas de las de los otros, ,, pareciendome inutil esta adicion por ser bastante el *nombre* de cada ,, uno para distinguirlos; y entonces me explicó la razon de estos *nom-* ,, *bres compuestos*, que es la que llevo dicha, y que él adquirió por me- ,, dio del *Bibliotecario del Vaticano*, á quien me prometió escribir para ,, tener una noticia mas exâcta del asunto. Se verificó esta correspon- ,, dencia literaria; pero una comision que el Gobierno Romano dió al ,, mencionado *Bibliotecario*, la cortó en el momento que se iba haciendo ,, mas interesante, y me priva del gusto de dar al público este hallazgo ,, con la debida autenticidad.

proporcionar la mayor facilidad á los que se aplicaban al estudio de la música.

Amire, ó *A-mi-re*..	Significa que: *A* es la tónica, *mi* la quinta, y *re* la quarta.
Befami, ó *B-fa-mi*..	Significa que: *B* es la tónica, *fa* la quinta, y *mi* la quarta.
Cesolfa, ó *C-sol-fa*..	Significa que: *C* es la tónica, *sol* la quinta, y *fa* la quarta.
Delasol, ó *D-la-sol*.	Significa que: *D* es la tónica, *la* la quinta, y *sol* la quarta.
E♮ila, ó *E-♮i-la*[1].	Significa que: *E* es la tónica, *♮i* la quinta, y *la* la quarta.
Feut♮, ó *F-ut-♮i*..	Significa que: *F* es la tónica, *ut* la quinta, y *♮i* la quarta.
Gereut, ó *G-re-ut*..	Significa que: *G* es la tónica, *re* la quinta, y *ut* la quarta.

No sé qual pudo ser el motivo de la alteracion de estos nombres, ni qual fuese el adelantamiento que se consiguió añadiendo á los seis *nombres compuestos*, ademas de sus iniciales, las silabas de sus *tónicas*, como se ve en todos, menos en el *B*, por carecer entonces de silaba propia. Lo cierto es que conocida la utilidad que resulta de la explicacion é inteligencia de estos *nombres compuestos*, debian esmerarse los Maestros en fomentar este descubrimiento y fixarlos, (usando de la silaba *si* por el signo *B*) de manera que en ellos se encontrasen los tres signos que forman la *Cadencia* [2], que son la *tónica*, la *quinta* y la *quarta*. Estos á mi parecer deberian ser los siguientes; pues contienen los tres signos mencionados.

A-mi-re... ó .. *A-mi-re-la*.
B-fa-mi... ó .. *B-fa-mi-si*.
C-sol-fa... ó .. *C-sol-fa-do*.
D-la sol... ó .. *D-la-sol-re*.
E-si-la.... ó .. *E-si-la-mi*.
F-do-si.... ó .. *F-do-si-fa*.
G-re-do... ó .. *G-re-do-sol* [3].

De lo que resultaria la facilidad de comprehender su significacion: y el principiante aprenderia igualmente los que se usan, que los que presento; pues es incontrastable que lo mismo le costaria retener de memoria *alamire*, que *a-mi-re* &c.

Me lisonjeo que el público recibirá esta noticia como un efecto de mi deseo de presentar á los principiantes todos los caminos mas breves para la perfecta inteligencia de la música; y que usará de ella como mejor le pareciere; pues no pretendo ser innovador en un siglo tan ilustrado, y en el que abundan tantos hombres doctos en esta ciencia; pero al mismo tiempo no dexo de extrañar que habiendo en España tantos ingenios sobresalientes en todas las facultades, haya habido tan pocos que se dedicasen á facilitar y suavizar las dificultades que presenta la Música, ya que en estos últimos años se ha encontrado el método de simplificar y reducir á pocos y claros preceptos esta noble Arte.

1 „Los antiguos, como no tenian mas que seis silabas, explicaban la „séptima con la *♮ quadrada*, ó con la *b redonda* ó *bemol*: la *b quadrada* „la usaban quando el signo *B* era *natural*; y la *b redonda* quando era „*menor*. Esta noticia tambien se debe al *Bibliotecario del Vaticano*, quien „la sacó de unos fragmentos músicos del siglo 11. y 12; en los que los „*signos compuestos* se nombraban del modo que llevo dicho; y el mismo „es de parecer que la invencion de estos nombres fue para demostrar la „cadencia ó tono de la pieza.

2 „*Cadencia* ó *tono*, como llevo explicado al fin del articulo antece„dente.

3 „Los primeros contienen la *tónica*, la *quinta* y la *quarta*; y los se„gundos, la *tónica*, la *quinta*, la *quarta* y la *octava*, que en realidad „es la verdadera *cadencia*; pero yo prefiero los primeros por mas senci„llos.

ARTICULO VII.

BAXO NUMERADO PARA REGLA DE LOS ACOMPAÑAMIENTOS.

Baxo es la parte ó voz mas baxa de las quatro que forman la perfecta armonía musical.

Hay dos especies de *Baxo*, y *son Baxo fundamental* y *Baxo continuo*.

No doy una definicion del primero, porque solo me he propuesto explicar lo preciso para entender mis *principios de guitarra*, y poder acompañar con propiedad y exactitud [1]. El principiante hallará una completa explicacion de él en los citados autores.

Se llama *Baxo continuo* el que se encuentra en toda pieza de música, y que sirve de base á la armonía.

Quando el *Baxo* es propio de una *sinfonía*, un *quarteto*, una *aria*, &c. formando los demas instrumentos la armonía correspondiente, solo da la voz que le toca; pero si este acompaña un canto [2] sin otro instrumento alguno, es preciso añadirle todas las voces que le son propias, y que sirven para denotar los acordes que pertenecen á la armonía que se desea expresar, por ser el *Baxo* la parte mas esencial de una composicion, y sobre la que se arreglan las demas. En este supuesto se adoptó usar *números* encima de los puntos del *Baxo* para excusar el trabajo de notar todas las voces que deben executarse juntas.

Este *Baxo* se conoce con el nombre de *Baxo numerado*, ó *Baxo cifrado*, y segun otros, *tabladura*; pero se ha abusado de este hallazgo en tanto grado, que no hay *Baxo* sin tres ó quatro números encima de él, cuya postura podria notarse con uno ó á lo mas dos.

El *número* que indica cada uno de los acordes es propiamente el que corresponde al nombre del acorde; por lo qual el de segunda se nota con un *2*: el de séptima con un *7*: el de sexta con un *6* y asi los demas.

Los acordes dobles se notan con dos *números*, como son los de sexta y quarta $^{6}_{4}$, sexta y quinta $^{6}_{5}$, septima y sexta $^{7}_{6}$ &c. (*Lam. 3. Fig.* 29.) En este exemplo describo algunos *Baxos numerados* y su efecto: y en la *Lam. 8.* doy una tabla general de los números para las posturas del *Baxo* y para poder executar en la *guitarra*, ó qualquiera otro instrumento susceptible de acordes, un acompañamiento propio al que pertenece á aquella voz.

El que se dedique á tocar la *guitarra* debe indispensablemente aprender este *Baxo*, por ser este instrumento mas apto para acompañar, que para executar dificultades ó sonatas de muchas notas; (que es lo que llaman *tocar de mano ó suelto*) pues aunque tocadas con la mayor perfeccion, suelen sorprehender mas bien que deleytar á los oyentes sin haberlos conmovido ni interesado en los afectos que el tocador se habia propuesto expresar. Este modo de tocar es mas propio del violin, flauta, clave &c. que de la *guitarra*, por no poder combinar la mucha execucion con la debida armonía; pues para esta se necesita usar de posturas llenas, y entonces faltan dedos para la execucion de las notas altas: y tocando á *cuerda sola* sin otros Baxos que los que suelen caer en las cuerdas vacias, aunque no pertenezcan enteramente á la armonía, dificilmente podra gustar por ser demasiado seco. La experiencia me ha convencido de que lo mas acertado es contentarse deleytando con el lleno de voces propias para la pieza que se acompaña, no faltando jamas á la armonía, y procurando introducir en el discurso del acompañamiento todas aquellas canturías, que en la que se acompaña están dispuestas para violines, obues &c. &c. Bien han conocido esta verdad los Italianos y los Franceses, pues tanto

1 Rous. Dic. de Música. tom. I. pag. 66. Exîm. tom. II. pag. 77.

2 „ Por esta voz entiendo una *Sonata*, una *Cantata de una ó mas voces*, una *Cancion*, y finalmente todas aquellas piezas que se componen „ sin mas acompañamiento que un Baxo.

los unos como los otros cifran todo su esmero en acompañar con precision, armonía y brillantez; y en lo *instrumental* procuran disponer todo lo que es *canto* en los violines, violas, flautas &c. y la parte del *Baxo* y *lleno de armonía* para la *guitarra*: yo mismo sigo este sistema, y no puedo menos de aconsejar á todos los que se aplican á tocar la *guitarra* que lo prefieran á qualquiera otro.

Estos son los mal formados rasgos que ha podido delinear la ninguna destreza de mi pluma. Espero que la grande que contemplo en muchos de mis lectores, sirviendoles de estímulo mis principios, elevará la música á sus mayores adelantamientos.

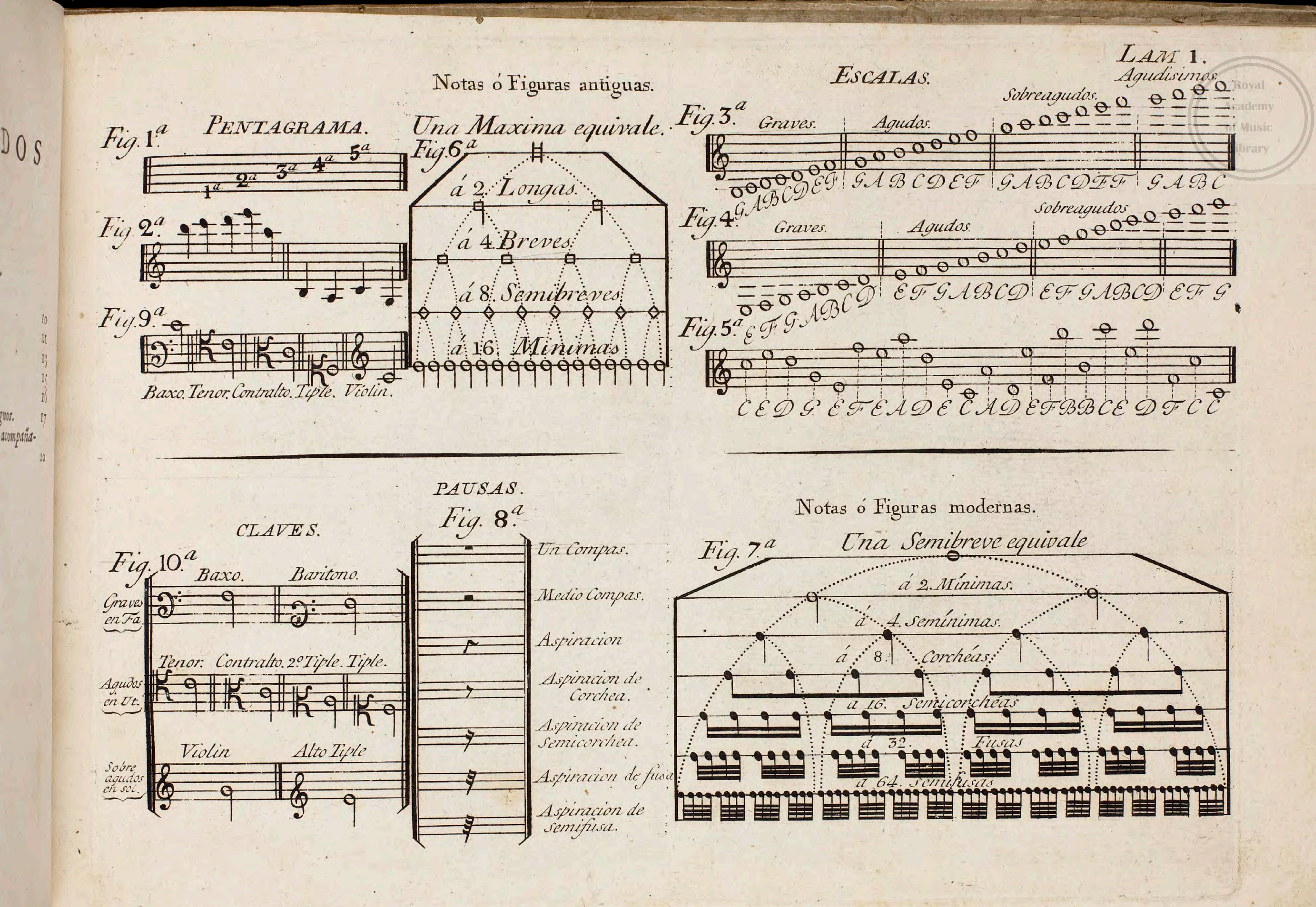
INDICE

DE LOS ARTICULOS CONTENIDOS

EN ESTOS ELEMENTOS DE MÚSICA.

PARTE PRIMERA.

PARTE SEGUNDA.



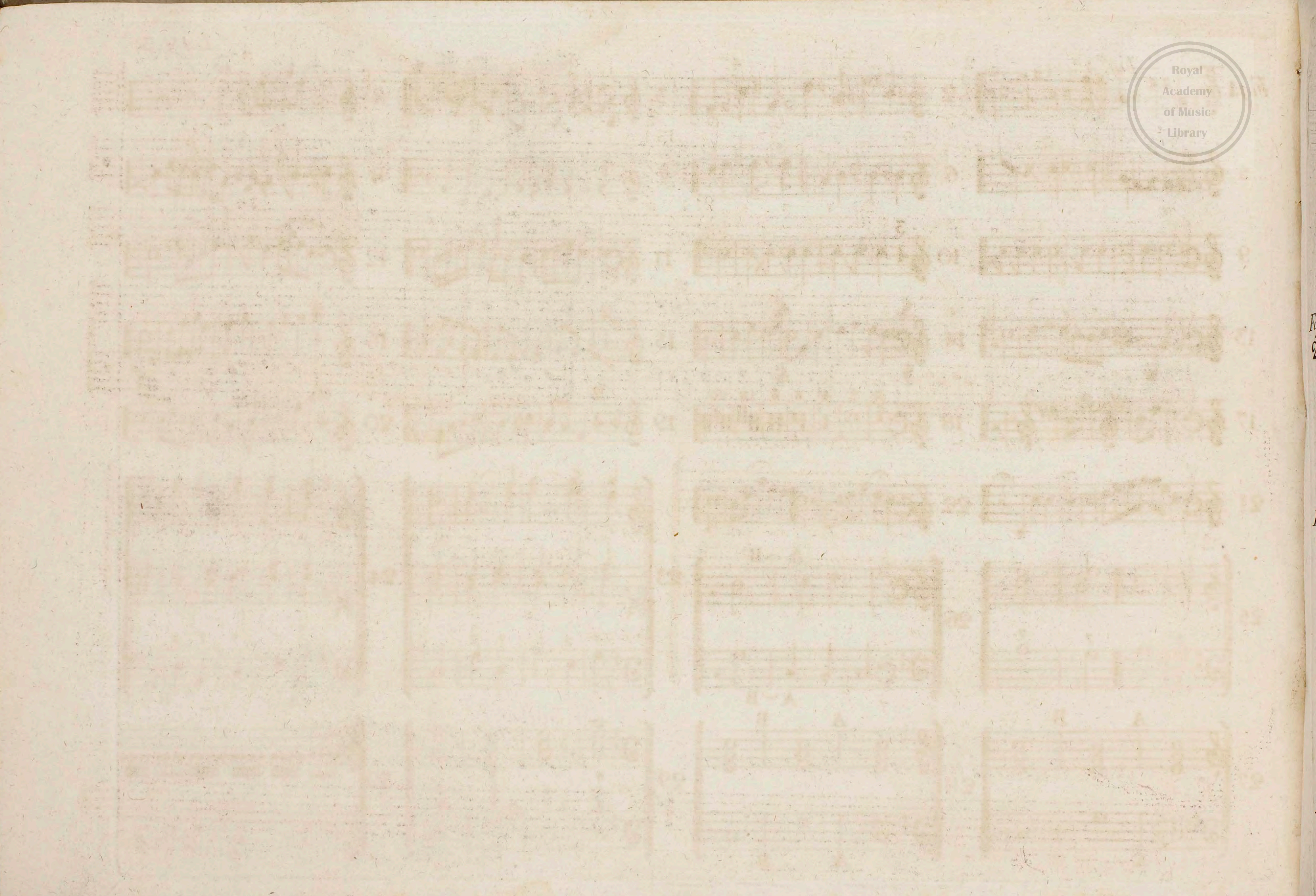
Notas ó Figuras antiguas.
Fig. 1.a
PENTAGRAMA.
1.a 2.a 3.a 4.a 5.a
Fig. 2.a
Fig. 9.a
Baxo. Tenor. Contralto. Tiple. Violin.
Una Maxima equivale.
Fig. 6.a
á 2. Longas.
á 4. Breves.
á 8. Semibreves.
á 16. Minimas.
ESCALAS.
Fig. 3.a
Graves.
Agudos.
Sobreagudos.
Agudisimos.
G A B C D E F G A B C D E F G A B C D E F G A B C
Fig. 4.a
Graves.
Agudos.
Sobreagudos
E F G A B C D E F G A B C D E F G A B C D E F G
Fig. 5.a
C E D G E F E A D E C A D E F B B C E D F C C
PAUSAS.
Fig. 8.a
Un Compas.
Medio Compas.
Aspiracion
Aspiracion de Corchea.
Aspiracion de Semicorchea.
Aspiracion de fusa
Aspiracion de Semifusa.
CLAVES.
Fig. 10.a
Baxo.
Baritono.
Graves en Fa
Tenor. Contralto. 2.o Tiple. Tiple.
Agudos en Ut.
Violin
Alto Tiple
Sobre agudos en sol.
Notas ó Figuras modernas.
Fig. 7.a
Una Semibreve equivale
á 2. Minimas.
á 4. Seminimas.
á 8. Corcheas.
á 16. Semicorcheas
á 32. Fusas
á 64. Semifusas
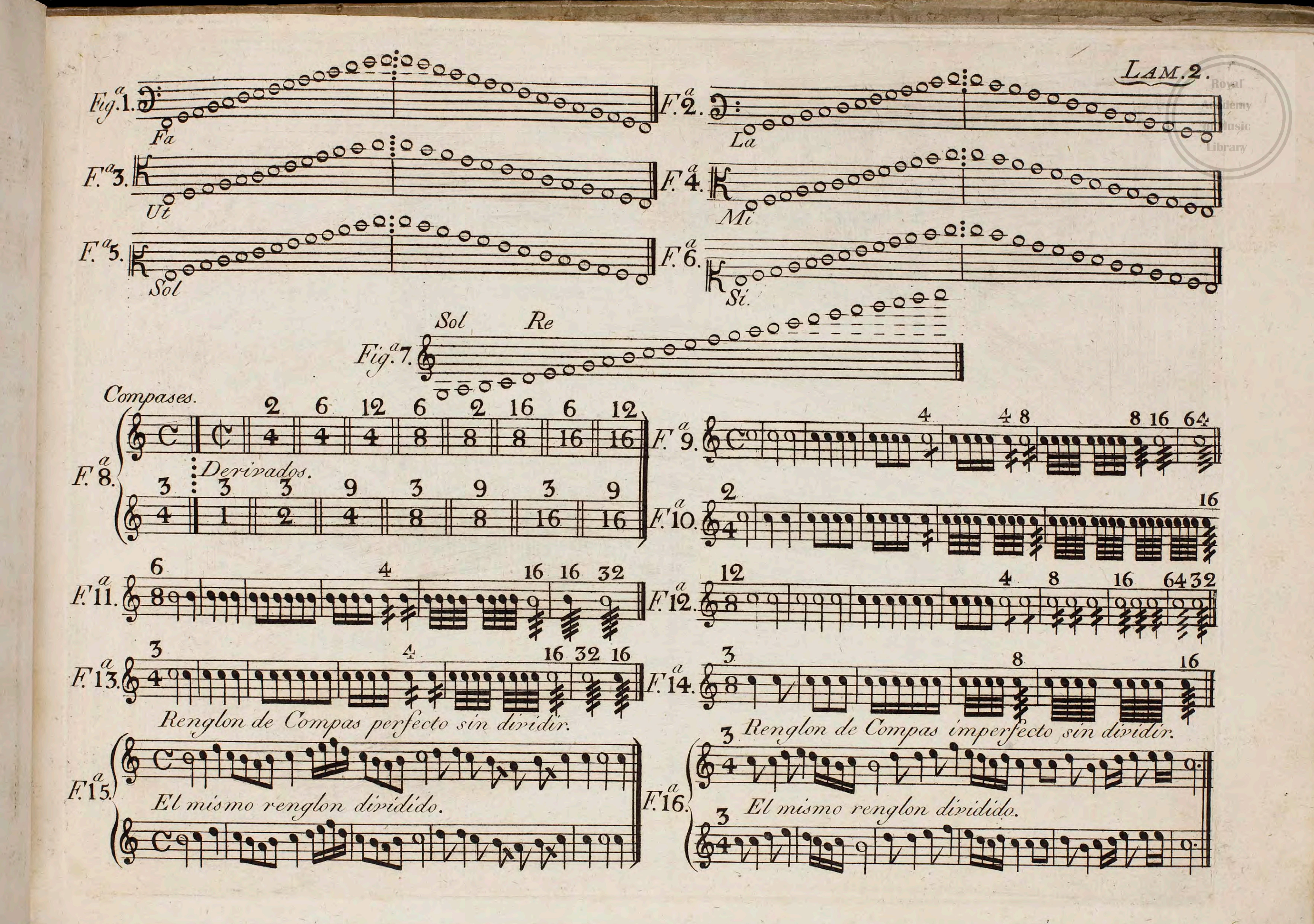


Fig.ª 1.
Fa
F.ª 2.
La
F.ª 3.
Ut
F.ª 4.
Mi
F.ª 5.
Sol
F.ª 6.
Si.
Sol
Re
Fig.ª 7.
Compases.
Derivados.
F.ª 8.
F.ª 9.
F.ª 10.
F.ª 11.
F.ª 12.
F.ª 13.
F.ª 14.
Renglon de Compas perfecto sin dividir.
Renglon de Compas imperfecto sin dividir.
F.ª 15.
El mismo renglon dividido.
F.ª 16.
El mismo renglon dividido.
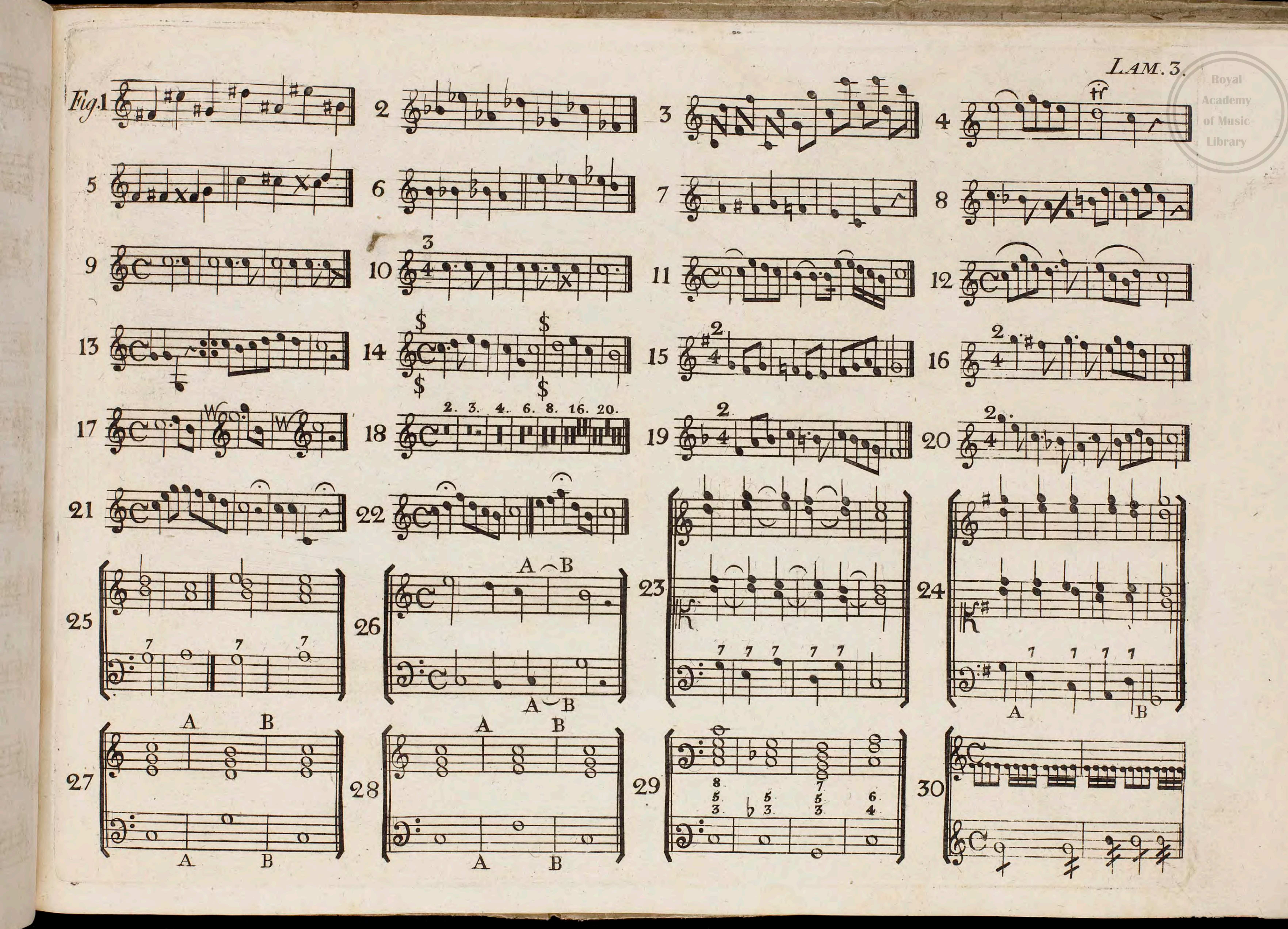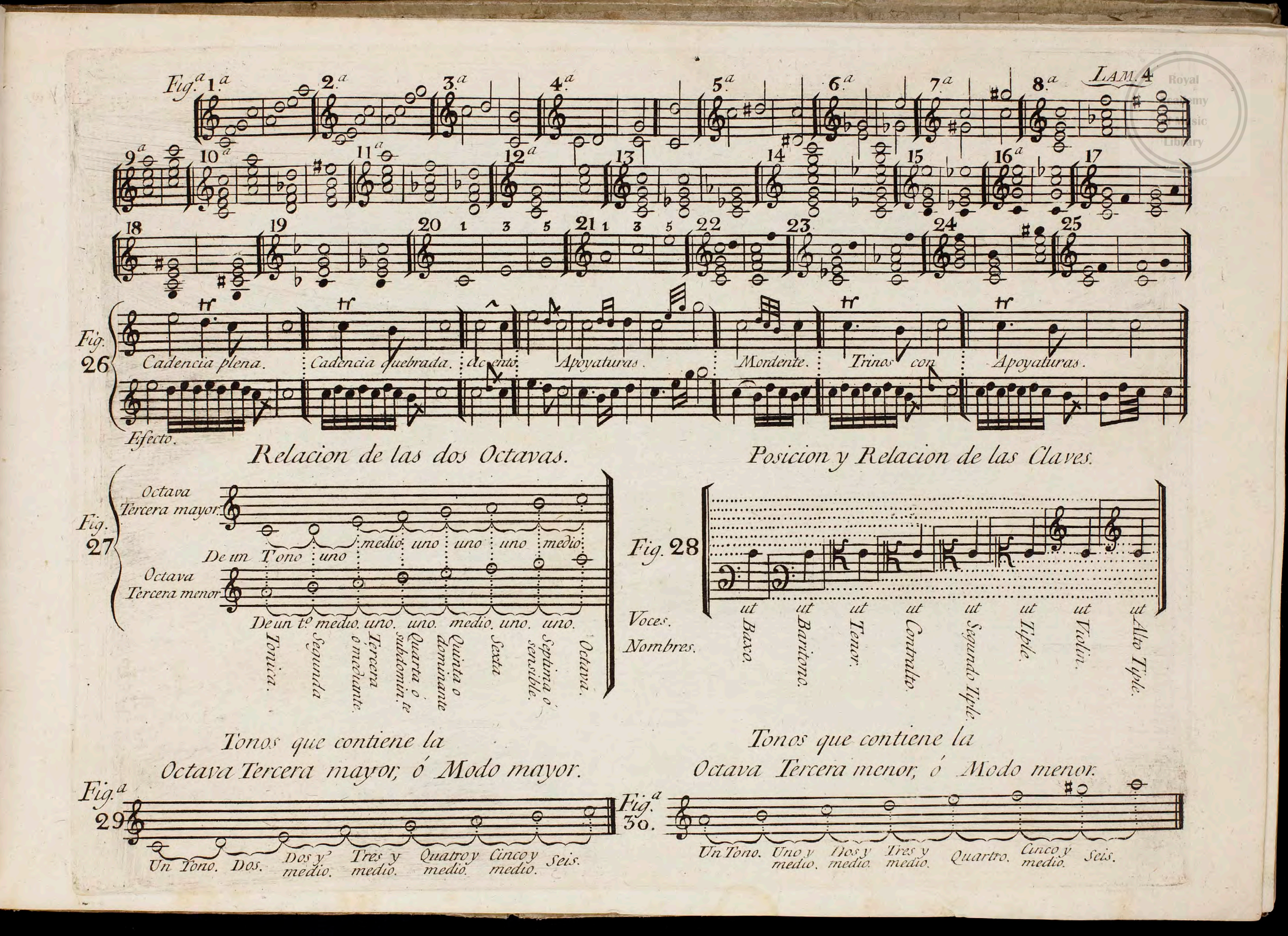


Fig. 1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
2. 3. 4. 6. 8. 16. 20.
19
20
21
22
23
24
25
26
A B
27
28
29
30




LAM. 4
Fig.a 1.a 2.a 3.a 4.a 5.a 6.a 7.a 8.a
9.a 10.a 11.a 12.a 13 14 15 16.a 17
18 19 20 1 3 5 21 1 3 5 22 23 24 25
Fig. 26
Cadencia plena. Cadencia quebrada. Acento. Apoyaturas. Mordente. Trinos con Apoyaturas.
Efecto.
Relacion de las dos Octavas.
Fig. 27
Octava Tercera mayor.
De un Tono uno medio uno uno uno medio
Octava Tercera menor.
De un tº medio. uno. uno. medio. uno. uno.
Tonica. Segunda. Tercera ó mediante. Quarta ó subdominante. Quinta ó dominante. Sexta. Septima ó sensible. Octava.
Posicion y Relacion de las Claves.
Fig. 28
Voces. ut ut ut ut ut ut ut ut
Nombres. Baxo. Baritono. Tenor. Contralto. Segundo Tiple. Tiple. Violin. Alto Tiple.
Tonos que contiene la Octava Tercera mayor, ó Modo mayor.
Fig.a 29
Un Tono. Dos. Dos y medio. Tres y medio. Quatro y medio. Cinco y medio. Seis.
Tonos que contiene la Octava Tercera menor, ó Modo menor.
Fig.a 30.
Un Tono. Uno y medio. Dos y medio. Tres y medio. Quartro. Cinco y medio. Seis.
Royal Academy of Music Library

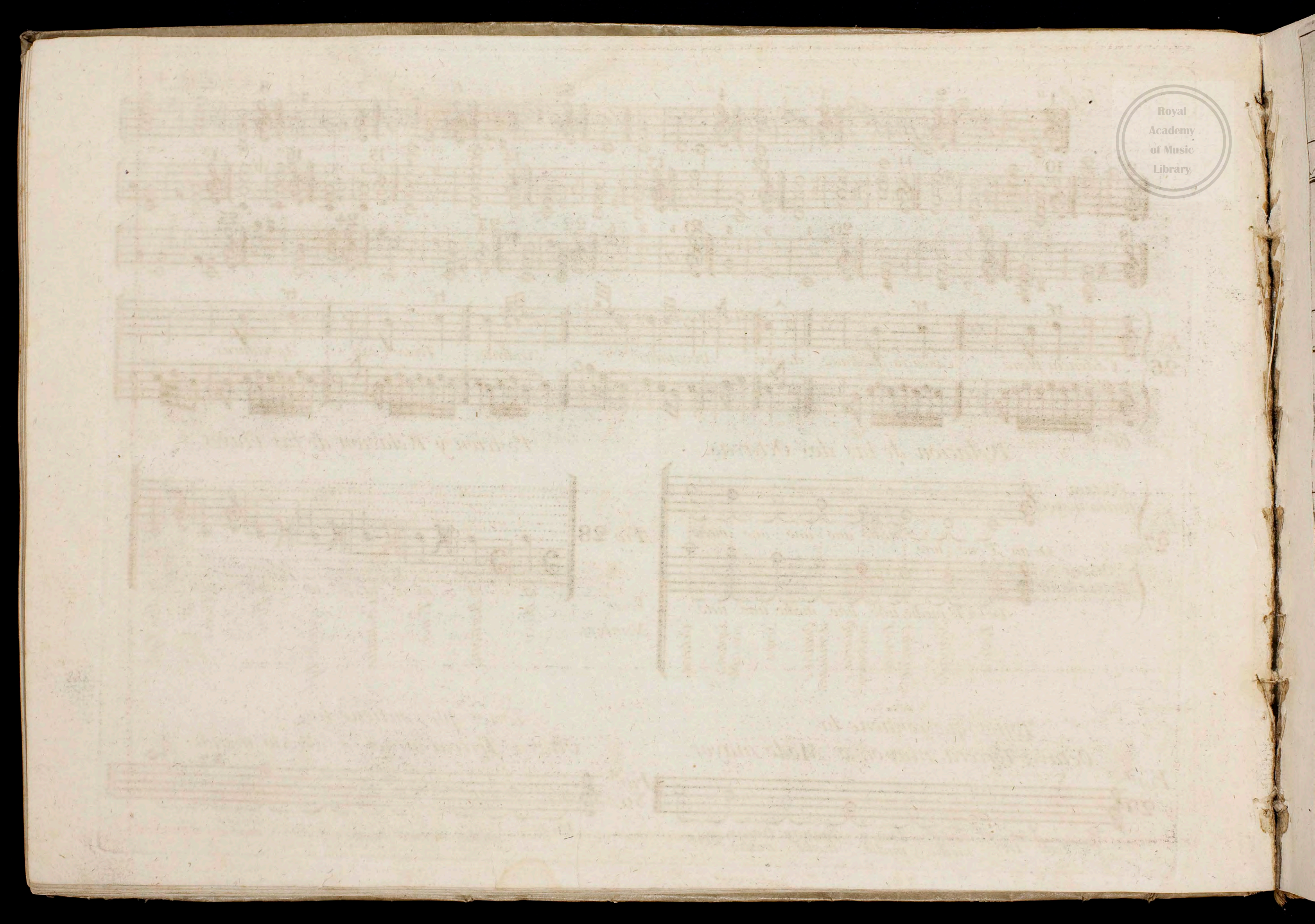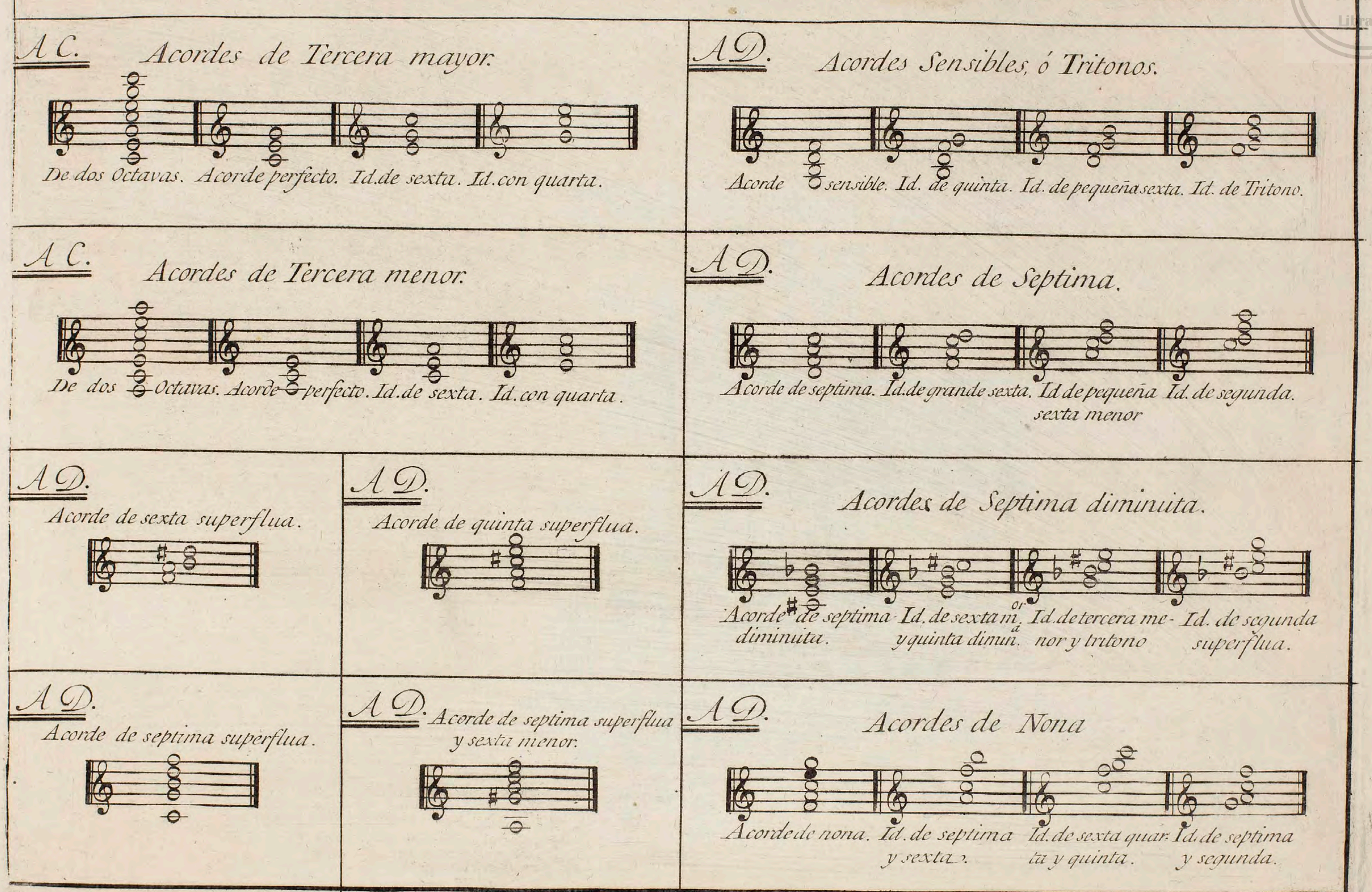
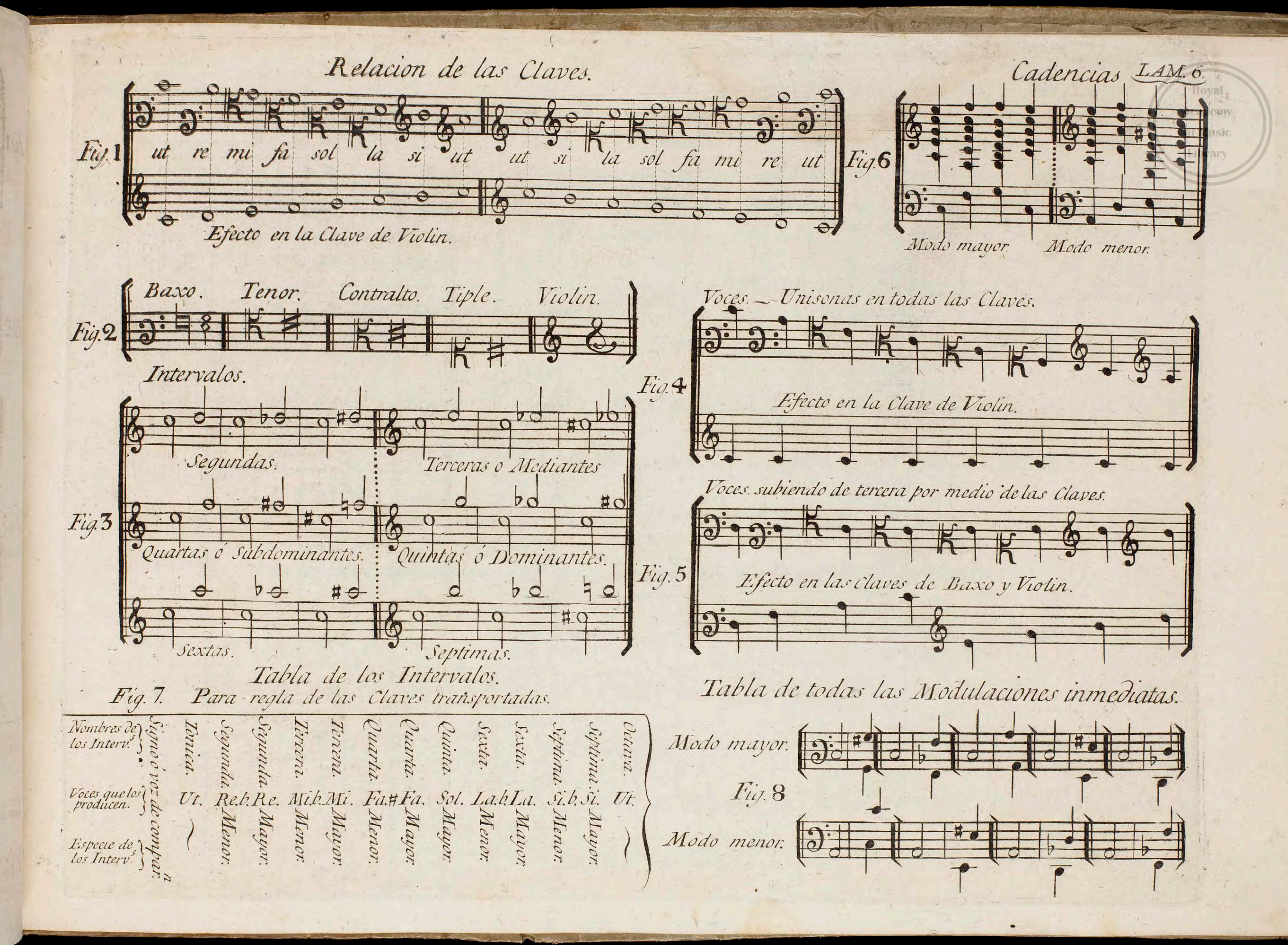

Royal
Academy
of Music
Library

TABLA GENERAL DE TODOS LOS ACORDES RECIVIDOS EN LA ARMONIA.




Relacion de las Claves.
Cadencias
LAM. 6.
Fig. 1
ut re mi fa sol la si ut ut si la sol fa mi re ut
Efecto en la Clave de Violin.
Fig. 6
Modo mayor.
Modo menor.
Baxo. Tenor. Contralto. Tiple. Violin.
Fig. 2
Intervalos.
Segundas.
Terceras o Mediantes
Fig. 3
Quartas ó Subdominantes.
Quintas ó Dominantes.
Sextas.
Septimas.
Voces. Unisonas en todas las Claves.
Fig. 4
Efecto en la Clave de Violin.
Voces. subiendo de tercera por medio de las Claves.
Fig. 5
Efecto en las Claves de Baxo y Violin.
Tabla de los Intervalos.
Fig. 7. Para regla de las Claves transportadas.
Nombres de los Interv.s
Voces que los producen.
Especie de los Interv.s
Signo ó voz de compar.n
Tonica. Ut.
Segunda. Re.b. Menor.
Segunda. Re. Mayor.
Tercera. Mi.b. Menor.
Tercera. Mi. Mayor.
Quarta. Fa. Menor.
Quarta. #Fa. Mayor.
Quinta. Sol. Mayor.
Sexta. La.b. Menor.
Sexta. La. Mayor.
Septima. Si.b. Menor.
Septima. Si. Mayor.
Octava. Ut.
Tabla de todas las Modulaciones inmediatas.
Modo mayor.
Fig. 8
Modo menor.

Perfecto.	Semibreve.	Minimas.	Seminimas.	Corcheas.	Semicorcheas.	Fusas.	Semifusas.	+
C.	1	2	4	8	16	32	64	+
2/4.	~	1	2	4	8	16	32	+
6/4.	~	3	6	12	24	48	96	"
12/4.	3	6	12	24	48	96	192	"
6/8.	~	~	3	6	12	24	48	+
12/8.	~	3	6	12	24	48	96	+
16/8.	2	4	8	16	32	64	128	"
6/16.	~	~	~	3	6	12	24	"
12/16.	~	~	3	6	12	24	48	"
Imperfecto.	Semibreve.	Minimas.	Seminimas.	Corcheas.	Semicorcheas.	Fusas.	Semifusas.	+
3/4.	~	~	3	6	12	24	48	+
3/1	3	6	12	24	48	96	192	"
3/2	~	3	6	12	24	48	96	"
9/4	~	~	9	18	36	72	144	"
3/8	~		~	3	6	12	24	+
9/8	~		~	9	18	36	72	"
3/16	~	~	~	~	3	6	12	"

Fig. 2.a

TABLA GENERAL DE LOS MODOS.

Los doce Modos Tercera mayor.								Los doce Modos Tercera menor.							
Tonos	1.a	2.a	3.a	4.a	5.a	6.a	7.a	Tonos	1.a	2.a	3.a	4.a	5.a	6.a	7.a
C"	Do.	Re.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	A.	La.	Si.	Do.	Re.	Mi.	Fa.	Sol#.
G" con 1#	Sol.	La.	Si.	Do.	Re.	Mi.	Fa#.	E" con 1#.	Mi.	Fa#.	Sol.	La.	Si.	Do.	Re#.
D" con 2#	Re.	Mi.	Fa#.	Sol.	La.	Si.	Do#.	B" con 2#.	Si.	Do#.	Re.	Mi.	Fa#.	Sol.	La#.
A" con 3#	La.	Si.	Do#.	Re.	Mi.	Fa#.	Sol#.	F. #" con 3#.	Fa#.	Sol#.	La.	Si.	Do#.	Re.	Mi#.
E" con 4#	Mi.	Fa#.	Sol#.	La.	Si.	Do#.	Re#.	C. #" con 4#.	Do#.	Re#.	Mi.	Fa#.	Sol#.	La.	Si#.
B" con 5.#	Si.	Do#.	Re#.	Mi.	Fa#.	Sol#.	La#.	G. #" con 5#.	Sol#.	La#.	Si.	Do#.	Re#.	Mi.	Fa×.
F"# con 6#	Fa#.	Sol#.	La#.	Si.	Do#.	Re#.	Mi#.	D" con 1b.	Re.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si b.	Do#.
F" con 1 b.	Fa.	Sol.	La.	Si b.	Do.	Re.	Mi.	G" con 2b.	Sol.	La.	Si b.	Do.	Re.	Mi b.	Fa#.
Bb" con 2b.	Si b.	Do.	Re.	Mi b.	Fa.	Sol.	La.	C" con 3b.	Do.	Re.	Mi b.	Fa.	Sol.	La b.	Si ♮.
Eb" con 3b.	Mi b.	Fa.	Sol.	La b.	Si b.	Do.	Re.	F" con 4b.	Fa.	Sol.	La b.	Si b.	Do.	Re b.	Mi ♮.
Ab con 4b.	La b.	Si b.	Do.	Re b.	Mi b.	Fa.	Sol.	B b" con 5b.	Si b.	Do.	Re b	Mi b.	Fa.	Si b.	La ♮.
Db" con 5b.	Re b.	Mi b.	Fa.	Sol b.	La b.	Si b.	Do.	E. b" con 6b.	Mi b.	Fa.	Sol b.	La b.	Si b.	Do b.	Re ♮.

TABLA GENERAL DE LOS NUMEROS PARA LAS POSTURAS DEL BAXO.

Nombres de los Acordes.	Numeros mas usados.						
Acorde perfecto	3	5	8	5 3	8 3	8 5 3	~
Ydem Tercera mayor	♯3	5 ♯	8 ♯	5 ♯3	8 ♯3	8 5 ♯3	~
Ydem Tercera menor	♭3	5 ♭	8 ♭	5 ♭3	8 ♭3	8 5 ♭3	~
Ydem Tercera natural	♮5	5 ♮	8 ♮	5 ♮3	8 ♮3	5 ♮3	~
Acorde de Sexta	6	♯6	♭6	♮6	6 3	~	~
Ydem de pequeña Sexta	6̸	6̸ 4̸	6̸ 4♯	6̸ 4+	6̸ ♯4	6̸ +4	~
Ydem de pequeña Sexta mayor	6̸	♯6̸	+6̸	~	~	~	~
Acorde de Septima de Seg.da	7	♭7	7 5	7 5̸	7 ♭5	~	~
Ydem de Septima superflua	7♯	7+	9 4	7♯ 6	♯7 5 4̸ 2	~	~
Ydem de Septima	7	♯7	7♯	♭7	7♭	♮7	7 5 3
Ydem de septima diminuta	7̸	7 5 3	~	~	~	~	~
Ydem de septima y Sexta	7 6	~	~	~	~	~	~

Nombres de los Acordes.	Numeros mas usados.							
Ydem de septima superflua y sexta menor	♯7 ♭6	♯7 ♭6 4	~	~	~	~	~	~
Acorde de quinta y sexta	6 5	6 5 ♯	6 5 ♭	6 5 ♮	6 5 3	♯6 5	~	~
Ydem de quinta falsa	6 ♭5	6̸ 5̸	5̸	♭5	~	~	~	~
Ydem de quinta y sexta mayor	6̸ 5̸	♯6 ♭5	~	~	~	~	~	~
Ydem de quinta superflua	♯5	5♯	5+	7♯ 5♯	7+ 5+	+5 9 7	+5 9	~
Acorde de Segunda	4 2	6 4	♯6 2	♭6 2	6 2	4̸ 2̸	6 4 2	~
Acorde del Tritono	4̸	4̸♯	4̸+	6 4̸	♯4 2	4♯ 2	4+ 2	6 4♯ 2
Ydem Tercera menor	♯4 ♭3	6 4 3	~	~	~	~	~	~
Acorde de quarta y nona	4 9	~	~	~	~	~	~	~
Acorde de nona	9	9 5 3	9 5	9 3	~	~	~	~
Ydem de nona y sexta	9 6	~	~	~	~	~	~	~
Ydem de nona y septima	9 7	♭9 7	9̸ 7	9 7 5	~	~	~	~


Royal
Academy
of Music
Library

PRINCIPIOS

PARA TOCAR LA GUITARRA DE SEIS ORDENES,

DEDICADOS

Á LA REYNA NUESTRA SEÑORA

POR EL CAPITAN DON FEDERICO MORETTI,

ALFEREZ DE REALES GUARDIAS WALONAS.

EN MADRID

EN LA IMPRENTA DE SANCHA.

AÑO DE MDCCXCIX.

EXPLICACION DE LAS VEINTE Y QUATRO TABLAS QUE FORMAN *LOS PRINCIPIOS DE GUITARRA.*

INTRODUCCION.

En la primera edicion de estos principios, que solo se formaban de diez y siete tablas, no puse mas explicacion que unas pequeñas anotaciones encima de cada una; pues di por supuesto, que solo serian útiles á los que conocian la música, ó por lo menos sabian leerla en la clave de violin.

En esta segunda me ha parecido necesaria una explicacion mas amplia, á fin de facilitar al principiante todos los caminos mas cortos para su inteligencia; le he añadido *la sexta órden, setenta y dos escalas, y ciento y quarenta modos de puntear, ó arpegios*, procurando que saliese á luz lo mas claro y correcto que permite una obra, que se compone de una infinidad de notas y números. Si los que se aplican á la guitarra consiguen, mediante estos principios, adelantarse en sus conocimientos, he obtenido el solo intento que me habia propuesto, y que me decidió á darlos á luz segunda vez, traducidos al idioma castellano.

SITUACION DE LA GUITARRA.

El primer objeto que debe merecer la atencion de los cantantes é instrumentistas es *tener el cuerpo ayroso y sin afectacion*; en este supuesto los que tocan la guitarra deben tenerle de modo que resulte su *compostura* y *comodidad.*

Diré acerca de este punto lo que una larga experiencia me ha hecho conocer, y sin pretender formar un sistema, solo insinuaré qual es la situacion de la guitarra, que yo mismo he adoptado por concurrir en ella todas las circunstancias necesarias para conseguir el fin anunciado.

1º La parte final inferior del cuerpo de la guitarra debe apoyarse sobre el muslo derecho. 2º El brazo izquierdo debe estar alto, en semicirculo, y que diste lo menos seis dedos del cuerpo. 3º El mango ó mastil, en vez de descansar en la palma de la mano, debe ser sostenido por el medio circulo que forma el dedo índice con el pulgar. 4º Los dedos de la mano izquierda han de estar bien arqueados sobre las cuerdas; pues asi se consigue tener la mano mas ayrosa, y hallarlos mas prontos para pisar las cuerdas. 5º El brazo derecho caerá naturalmente sobre la parte final superior del cuerpo de la guitarra; de forma que la mitad de lo que va desde el

codo á la muñeca sea el punto de apoyo. 6º La mano derecha será bien que se tenga casi horizontalmente con las cuerdas, de cuya situacion resulta que los dedos puedan puntear con mas facilidad, y que las uñas no incomoden; pues de otro modo, será imposible puntear con dulzura y armonía. 7º Los dedos meñique y anular de la misma mano deben descansar sobre la tapa de la guiterra en el espacio que dista entre el puente y el agujero ó rosa del medio, poco distantes de la primera cuerda, y mas cerca del puente que de la rosa.

El tocador que se acostumbre á situar la guitarra de este modo, conseguirá tener el cuerpo airoso y natural, y tocará con menos trabajo y sin cansancio por hallarse enteramente en su natural situacion.

TABLA I.

Esta contiene 1º el acorde de la guitarra: 2º el modo de templarla por octavas y por unisonos: 3º el diapason ó mango.

1º Llamo acorde las seis voces ó signos de las seis cuerdas vacías; por este el principiante conocerá quales son y á qual de las cuerdas pertenecen.

2º Templar por octavas significa, que habiendo llegado las cuerdas á sus voces propias, se van cotejando las vacías con sus octavas correspondientes, y por este medio se consigue afinarlas perfectamente: por unisonos se templa del mismo modo, y sirve para distinguir mas facilmente qual es la cuerda que debe afinarse. Las demás explicaciones van puestas en la misma tabla y debaxo de las notas que le pertenecen. Con el uso se consigue templar valiendose solamente del oido, advirtiendo que en habiendo cuerdas falsas estas reglas no sirven para nada.

Los Franceses y los Italianos usan de cuerdas sencillas en sus guitarras, y por este medio consiguen templarlas mas pronto, y que las cuerdas les duren mas tiempo antes de falsearse, siendo muy dificil encontrar dos cuerdas iguales que den exâctamente el mismo tono. Yo sigo este sistema, y no puedo menos de aconsejarle á los que se aplican á este instrumento, habiendo conocido su grande utilidad.

3º Este diapason sirve para hacerse cargo de todos los signos que ocupan el mango ó mastil de la guitarra, y en qual de los quince trastes caen; pero siendo el signo E ♯ lo mismo que el F, el A ♯ lo mismo que el B *b* &c. los he notado ambos uno encima y otro debaxo de cada cuerda, segun su escala cromática, para mayor claridad.

TABLA II.

Escala Cromática de los quince trastes de la guitarra.

Esta tabla contiene la explicacion del diapason anterior, en la que los signos van notados con caractéres musicales, usando de un *pentágrama* para cada cuerda: los números situados encima de los signos indican los dedos que deben usarse, y los de abaxo los trastes: los ceros significan cuerda vacía. Divido el diapason de la guitarra en tres manos, la primera llega hasta el quinto traste: la segunda empieza por este y acaba en el décimo: y la tercera desde el décimo al décimo quinto. Por esta division se consigue executar en cada una las veinte y quatro cadencias, y acompañar todo quanto se ofrezca sin necesidad de mudar de mano.

Algunos maestros son de opinion que cada traste es una mano, á imitacion del violin; pero esta escuela tiene muchas nulidades, que no las expongo por no hallarlo del caso. Los que sigan mis principios conocerán sus ventajas.

TABLA III.

Escalas y octavas para la primera mano.

La primera es la escala diatónica hasta el quinto traste:

la segunda es la escala de sustenidos: la tercera es la escala de bemoles: (los números en estas tres escalas siguen la misma regla que en la antecedente) la quarta es la escala diatónica de octavas; y la quinta es la escala cromática de octavas: Ambas sirven para acostumbrarse á encontrar facilmente la correspondencia de las dos cuerdas en que caen dichas octavas. Solo he notado en estas los numeros de las cuerdas; pues los de los trastes y dedos se hallarán en las tres primeras de esta misma tabla.

TABLA IV.

Escalas y octavas para la segunda mano.

Las escalas y octavas á la segunda mano empiezan desde el quinto traste y acaban en el décimo; y siguen el mismo método de las de la tabla III.

TABLA V.

Escalas y octavas para la primera mano.

Las escalas y octavas á la tercera mano empiezan desde el décimo traste y acaban en el décimoquinto; y siguen el mismo método que las anteriores.

TABLA VI.

Escalas para la primera mano. MODO MAYOR.

En la primera edicion de estos principios no puse las 72 escalas que se hallan en esta; pero habiendo conocido la mucha utilidad que de ellas resulta al principiante, no he querido omitirlas. El objeto de estas es proporcionarle la facilidad de executar los acordes que corresponden á cada mano, y tocar de repente todo lo que sea propio de la guitarra. Las letras iniciales que preceden las escalas representan su *signo tónico* que se halla notado en ellas con una *mínima*: los números siguen el mismo método que los de las escalas antecedentes; y las divisiones perpendiculares de cada pentágrama manifiestan las cuerdas ú ordenes de la guitarra. Las doce escalas de esta tabla pertenecen á los doce tonos del modo mayor, siguiendo siempre el sistema establecido en los elementos de música que preceden á estos principios.

TABLA VII.

Escalas para la primera mano. MODO MENOR.

Esta tabla contiene las doce escalas que pertenecen á los doce tonos del modo menor, y siguen el mismo método que las anteriores de la tabla VI.

TABLA VIII.

Escalas para la segunda mano. MODO MAYOR.

Esta tabla contiene las doce escalas del modo mayor; siguen el mismo método que las antecedentes, empezando desde el quinto traste y acabando en el décimo.

TABLA IX.

Escalas para la segunda mano. MODO MENOR.

Esta tabla contiene las doce escalas del modo menor, y siguen el mismo método que las anteriores.

TABLA X.

Escalas para la tercera mano. MODO MAYOR.

Esta tabla contiene las doce escalas del modo mayor: siguen el mismo método que las antecedentes, empezando desde el décimo traste y acabando en el décimoquinto.

TABLA XI.

Escalas para la tercera mano. MODO MENOR.

Esta tabla contiene las doce escalas del modo menor, y siguen el mismo método que las anteriores.

TABLA XII.

Acordes consonantes. MODO MAYOR.

Esta tabla contiene los acordes de los doce tonos del modo mayor. El principiante hallará en esta y en las quatro siguientes las combinaciones de los acordes, que se pueden executar en la guitarra en ambos modos; y aunque su mango ó mastil se halla dividido en tres manos de á cinco trastes cada una, muchos tonos ó acordes son susceptibles de quatro combinaciones, y algunos otros no pasan del décimo traste. Los que tienen quatro combinaciones llevan delante de las que se usan en las cadencias el número de la mano á que pertenecen; y los acordes que no pasan del décimo traste, como los de F, de B, &c. los he usado á la tercera mano; porque la quarta combinacion, que se halla desde el traste 10 en adelante, es tan escabrosa para executarla con el lleno de las seis órdenes, que me ha parecido mas conveniente no ponerla por hallar su uso del todo inutil, y para evitar todas las dificultades que no son muy precisas. Las siete letras iniciales manifiestan la tónica de cada uno de los acordes: los números puestos antes de las notas indican los trastes: los que se hallan despues de las notas, los dedos: y el cero, cuerda vacía: las señales [y] significan que cayendo dos puntos en el mismo traste, aunque en diferentes cuerdas, se executan con un solo dedo: quando la señal [se encuentra delante de las notas, entonces, aunque los puntos caen en el mismo traste, se executan con diferentes dedos; y finalmente quando las señales [y] se hallan con un cero en cada lado, significan que aquellos puntos caen en cuerdas vacías.

La señal ⋱ significa que levantando aquel dedo que pisa la cuerda de la que empiezan los puntitos, se puede usar la cuerda vacía, por ser su punto propio de aquel acorde: algunos acordes tienen dos y tres de estas señales.

La señal } significa que el dedo índice de la mano izquierda debe coger y pisar las seis cuerdas ú ordenes de la guitarra, cuya postura se conoce en España baxo el nombre de *cejuela*, y en Italia de *capotasto*; en muchos acordes de *cejuela* se hallan las señales [y] que cayendo en el dedo índice son parte de la *cejuela*. No he puesto señal alguna para especificar las cuerdas ú ordenes de la guitarra; porque siendo seis las voces ó signos de cada acorde, cada una tiene su cuerda respectiva. El acorde de cinco signos tiene una ✠ por debaxo, que indica que la sexta orden no tiene cabida, y por consiguiente no se usa.

TABLA XIII.

Acordes consonantes. MODO MENOR.

Esta tabla contiene los acordes de los doce tonos del modo menor, y siguen el mismo método que los precedentes.

TABLA XIV.

Acordes disonantes. SEPTIMAS MENORES.

Esta tabla contiene los doce acordes de séptima menor, y siguen el mismo método que los antecedentes; pero debo advertir, que en la clave solo he notado los accidentes propios de la cadencia ó tónica á que pertenecen, y asi el acorde de séptima menor de G no lleva accidente alguno por ser propio de la cadencia de *ut* &c. Los acordes de séptima menor, perteneciendo igualmente á los dos modos, me ha parecido mejor servirme del modo mayor para evitar la muchedumbre de accidentes, que era preciso usar en el modo menor.

Todos los tonos de esta tabla son susceptibles de quatro acordes, y asi se seguirá, para su referencia con las cadencias, la regla que llevo explicada en la tabla XII.

TABLA XV.

Acordes disonantes. SEPTIMAS DIMINUTAS.

Esta tabla contiene los doce acordes de séptima diminuta, que se conocen tambien baxo el nombre de *acordes de las tres terceras menores*, y siguen el mismo método que los antecedentes. En ellos los dedos nunca mudan de postura, pues en las tres manos guardan el mismo orden. Perteneciendo estos acordes especialmente al modo menor, no llevan en la clave mas accidentes que los que son propios de su cadencia; y asi las iniciales indican á que tono o tónica pertenece cada uno.

TABLA XVI.

Acordes equivalentes, consonantes y disonantes.

Habiendo adoptado el sistema de los doce tonos en ambos modos, solo he puesto en las tablas antecedentes las posturas de los que les pertenecen; pero debiendo usar en las cadencias algunos mas para completar los que sirven de *quartas y de septimas menores*, me ha parecido muy del caso poner *los acordes equivalentes* á los que se usan, para que el principiante no se halle en la precision de transportar.

Los dos acordes consonantes de dicha tabla son *C ♯ y F ♯* que son equivalentes á *D b y G b*, y los dos disonantes son *G ♯ y D ♯* que son equivalentes á *A b y E b*; y asi el principiante para executar las cadencias *de D b* modo mayor, *y G ♯* modo menor, á las tres manos, podrá recurrir á esta tabla para conocer las posturas de los tonos que no se hallan en las antecedentes.

TABLA XVII.

[1] *Cadencias para la primera mano.* MODO MAYOR.

En la primera edicion de estos principios puse debaxo de cada acorde de los quatro de la cadencia el número que le pertenecia en su tabla, para que el principiante se guiase por ellos, y facilmente encontrase entre los de su tono el que se usaba en aquella cadencia; pero la experiencia me ha convencido de que es mas facil y mucho mas sencillo el método que he adoptado en esta segunda edicion; pues llevando números solamente aquellos tres acordes propios de las tres manos y no otros, y siendo estos los que se usan en las cadencias, facilmente podrá encontrarlos el principiante que necesite re-

1 En el curso de estos principios la palabra *Cadencia* debe entenderse del modo que llevo explicado al fin del Artículo V. de los Elementos generales de Música, que preceden estos principios.

currir á las tablas de las acordes para traer á la memoria el modo de executarlos.

Esta tabla contiene las cadencias de los doce tonos del modo mayor, siguiendo la misma progresion que llevo expuesta en el artículo tercero de la segunda parte de los Elementos generales de música, que preceden á estos principios. La letra inicial indica la tónica ó primera de tono de aquella cadencia; conocida esta, facilmente se encontrará la quarta, la quinta y la octava; advirtiendo que la quarta (que es el segundo acorde de los quatro) se hallará en la misma tabla que la primera, y es la tabla XII. La quinta (que es el tercer acorde de los quatro) en la tabla XIV que es la de las séptimas menores; y finalmente la octava, (que es el quarto acorde) siendo el mismo acorde que la primera, se executa como él.

Por estas cadencias y por las de las tablas siguientes se hallará el principiante en estado de acompañar qualquier canto, y tocar todo lo que sea propio de la guitarra con brillantez y exâctitud, pues contienen todas las combinaciones que encierra la armonía.

TABLA XVIII.

Cadencias para la primera mano. MODO MENOR.

Esta tabla contiene las cadencias de los doce tonos del modo menor, que con las anteriores forman las veinte y quatro cadencias conocidas en el sistema armónico. Siguen el mismo método que las de la tabla XVII; advirtiendo que las tónicas, quartas y octavas de estas cadencias se refieren á la tabla XIII, y que las quintas, siendo siempre las mismas en los dos modos, se hallarán en la tabla XIV.

Los que son de opinion que cada traste de la guitarra es una mano, no podrán menos de confesar que esta escuela les priva de la ventaja de executar las 24 cadencias en una mano sola, que consta de seis trastes de extension; pues aunque ellos se tomen igual número para su escala, y empiecen desde el segundo, tercero, quarto, &c. nunca podrán executar mas que un corto número de ellas.

TABLA XIX.

Cadencias para la segunda mano. MODO MAYOR.

Esta tabla contiene las cadencias de los doce tonos del modo mayor. Se executan á la segunda mano que empieza en el quinto traste y acaba en el décimo, y siguen el mismo metodo que las de la tabla XVII.

TABLA XX.

Cadencias para la segunda mano. MODO MENOR.

Esta tabla contiene las cadencias de los doce tonos del modo menor. Se executan á la segunda mano, y siguen el mismo método que las de la tabla XVIII.

TABLA XXI.

Cadencias para la tercera mano. MODO MAYOR.

Esta tabla contiene las cadencias de los doce tonos del modo mayor. Se executan á la tercera mano que empieza en el décimo traste y acaba en el décimoquinto, y siguen el mismo métodoque las de la tabla XVII.

TABLA XXII.

Cadencias para la tercera mano. MODO MENOR.

Esta tabla contiene las cadencias de los doce tonos del modo menor. Se executan á la tercera mano, y siguen

el mismo método que las de la tabla XVIII.

TABLA XXIII.

Resolucion de los acordes de séptima diminuta para las tres manos.

Esta tabla contiene los acordes de las séptimas diminutas resueltas á sus tónicas. La letra inicial indica la tónica á que pertenece aquel acorde: los números 1, 2, 3, significan á qual de las tres manos deben executarse: el primero de los dos acordes, que es la séptima diminuta, se refiere á la tabla XV, y el segundo, que es la tónica, á la tabla XIII; advirtiendo 1º que los acordes de séptima diminuta solo se pueden resolver en el modo menor; 2º que las tónicas de esta tabla no siempre son las mismas que se usan en las cadencias del modo menor en las tablas XVIII, XX, XXII; pues, para que mejor se oiga la resolucion, he adoptado las que participan de la 2ª y 3ª mano; y 3º que esta tabla contiene los 36 tonos de este modo, que son doce para cada mano.

TABLA XXIV.

Arpegios generales. SENCILLOS.

Esta tabla contiene 168 *arpegios sencillos*, que pueden executarse en todos los tonos y modos, y en qualquiera de las tres manos por estar combinados de manera, que el principiante de por sí los aplicará á las cadencias y compases que quiera.

Arpegio de 3, 4, 5, 6 notas, &c. significa que aquel número de voces se deben arpegiar en la quarta parte de un compás perfecto, ó por mejor decir, deben ocupar en un compás qualquiera el valor de una semínima, y asi van notados con las figuras que le pertenecen á cada uno.

Los números 1, 2, 3, que se hallan encima de cada signo, significan los dedos de la mano derecha que deben emplearse para executarlas y son: 1º el dedo gordo ó *pulgar*, 2º el dedo *indice*, 3º el dedo grande ó del *corazon*. La señal ° significa que aquellos dos signos, que se hallan notados uno encima de otro, se deben executar con los dedos *pulgar y grande* á un tiempo: la señal • significa que aquellos dos signos, notados uno encima de otro, se deben executar con los dedos *índice y grande* á un tiempo: la señal ^ significa que aquellos dos signos, notados como arriba, se deben executar con los dedos *pulgar é índice* á un tiempo: la señal + significa que aquellos tres signos, notados uno encima de otro, se deben executar con los expresados tres dedos, *pulgar, índice y grande*, á un tiempo: la señal ⌒ y ⌒ *ó ligadura* que coge dos ó mas notas con solo uno de los tres números en la primera, significa que aquellas dos ó mas notas deben executarse con aquel dedo solo, pasando con bastante vehemencia de una cuerda á otra, segun el valor que las dos ó mas notas tengan en el compás. He puesto los números solamente encima del primer arpegio de cada compás, pues los demas de aquella especie se executan del mismo modo. Los números 1, 2, 3, 4, &c que preceden los compases de cada arpegio, sirven para saber quantos hay de cada especie, y tambien para referencia de los que se usan en los SEIS CAPRICHOS que he ofrecido en el prólogo de los elementos generales de música, que preceden á estos principios; pues asi el principiante hallará facilmente el modo de executar aquellos que haya olvidado, ó no los haya aprendido.

Continuacion de los arpegios generales. DOBLES.

Esta tabla contiene 34 *arpegios dobles*, y siguen el mismo método que los sencillos: se llaman dobles, porque en el valor de una semínima se executan dos ó mas de los *sencillos*. El arpegio de 6 notas es el doble del de 3: el de 8 doble del de 4: el de 9 el triple del de 3: y finalmente el de 12 el doble del de 6 y el quatruplo del de 3.

No he puesto arpegios á quatro dedos, porque no los he

creido necesarios en estos principios; pero tanto estos, como las *apoyaturas*, *mordentes*, *carreras*, *ligaduras*, *trinos*, &c. los explicaré en una tabla que precederá los SEIS CAPRICHOS mencionados.

Debo lisonjearme, que mediante las explicaciones y anotaciones de esta segunda edicion, mis principios serán mas claros y mas aptos á facilitar á los principiantes el verdadero camino para conocer el instrumento, sin mas auxîlios que los que les proporcione un poco de aplicacion y paciencia.

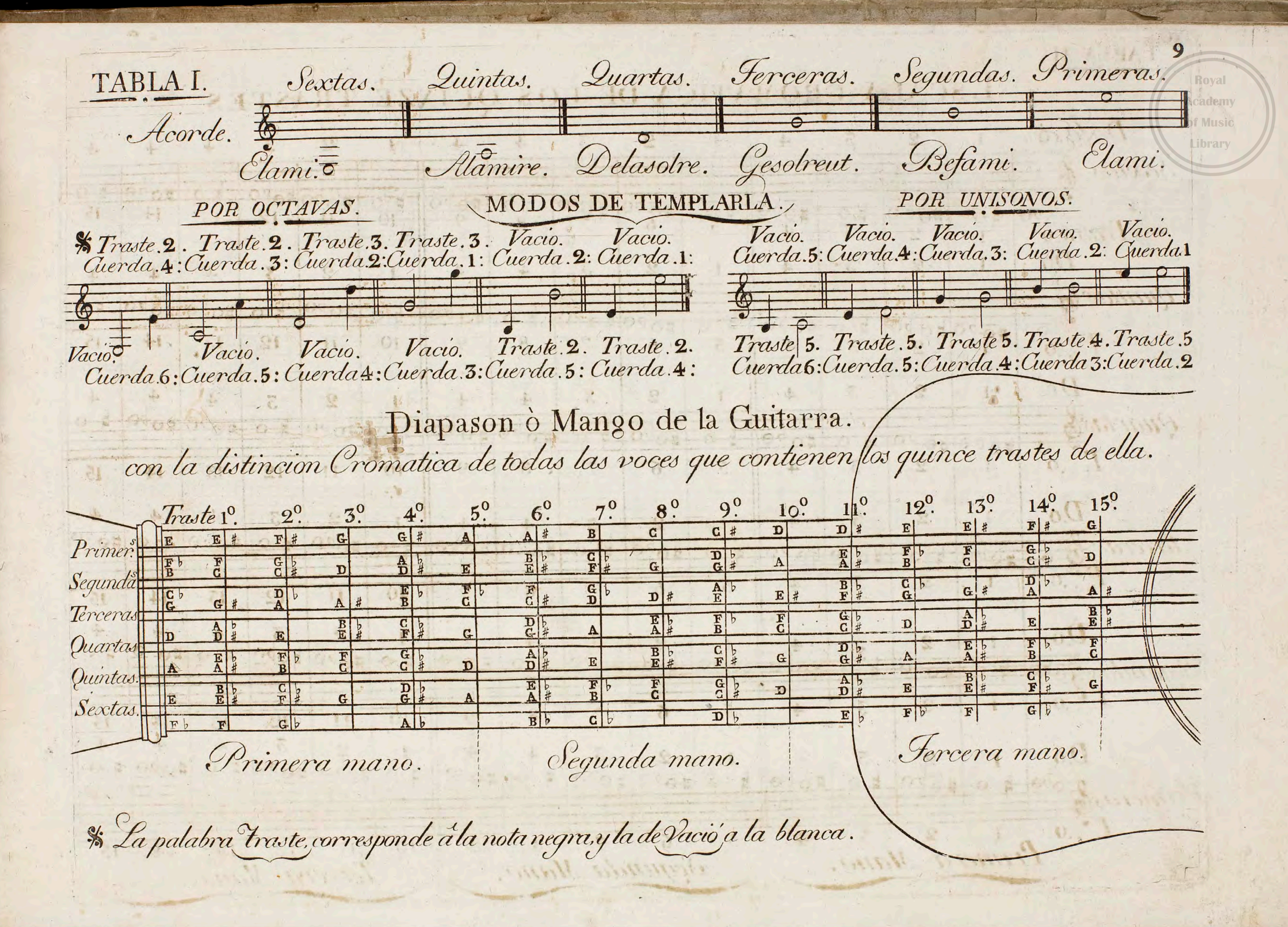


TABLA I.
Sextas. Quintas. Quartas. Terceras. Segundas. Primeras.
Acorde.
Elami. Alamire. Delasolre. Gesolreut. Befami. Elami.
POR OCTAVAS.
MODOS DE TEMPLARLA.
POR UNISONOS.
Traste.2. Traste.2. Traste.3. Traste.3. Vacio. Vacio.
Cuerda.4: Cuerda.3: Cuerda.2: Cuerda.1: Cuerda.2: Cuerda.1:
Vacio. Vacio. Vacio. Vacio. Traste.2. Traste.2.
Cuerda.6: Cuerda.5: Cuerda.4: Cuerda.3: Cuerda.5: Cuerda.4:
Vacio. Vacio. Vacio. Vacio. Vacio.
Cuerda.5: Cuerda.4: Cuerda.3: Cuerda.2: Cuerda.1
Traste.5. Traste.5. Traste.5. Traste.4. Traste.5
Cuerda.6: Cuerda.5: Cuerda.4: Cuerda.3: Cuerda.2
Diapason ò Mango de la Guitarra.
con la distincion Cromatica de todas las voces que contienen los quince trastes de ella.
Traste 1º. 2º. 3º. 4º. 5º. 6º. 7º. 8º. 9º. 10º. 11º. 12º. 13º. 14º. 15º.
Primeras
Segundas
Terceras
Quartas
Quintas.
Sextas.
Primera mano.
Segunda mano.
Tercera mano.
La palabra Traste, corresponde á la nota negra, y la de Vació á la blanca.

ESCALA CROMATICA DE LOS QUINZE TRASTES

Sextas — Dedo	0	1	2	3	4	1	2	3	4	4	1	2	3	4	4	4
Traste	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Quintas — D.	0	1	2	3	4	1	2	3	4	4	1	2	3	4	4	4
T. .	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Quartas — D.	0	1	2	3	4	1	2	3	4	4	1	2	3	4	4	4
T. .	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Terceras — D.	0	1	2	3	4	1	2	3	4	4	1	2	3	4	4	4
T. .	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Segundas — D.	0	1	2	3	4	1	2	3	4	4	1	2	3	4	4	4
T. .	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Primeras — D.	0	1	2	3	4	1	2	3	4	4	1	2	3	4	4	4
T. .	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

Primera Mano. — *Segunda Mano.* — *Tercera Mano.*

TABLA III.

ESCALAS GENERALES. PRIMERA MANO.
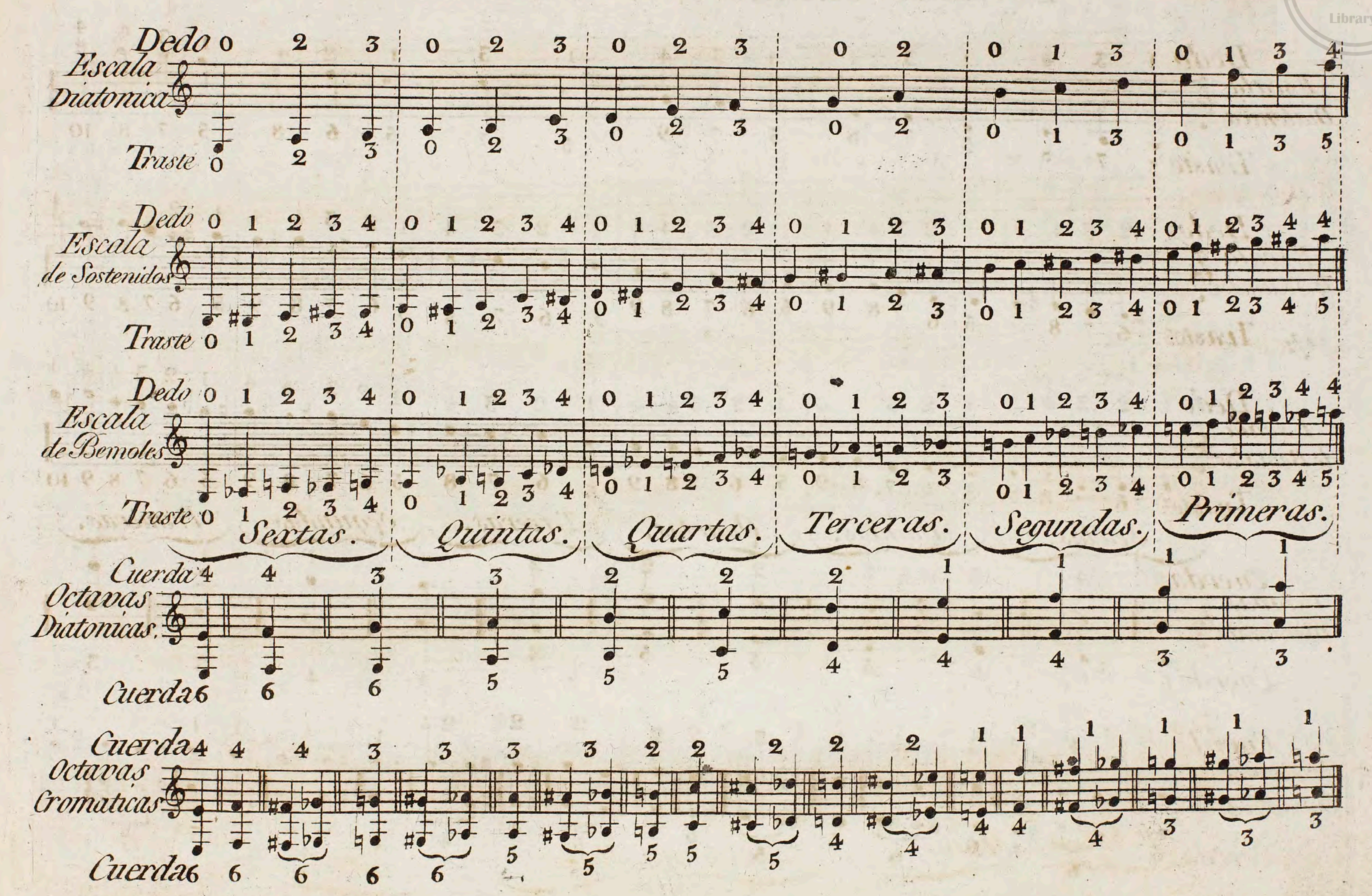


TABLA IV.

ESCALAS GENERALES. SEGUNDA MANO.

Dedo
Escala Diatonica
Traste

Dedo
Escala de Sostenidos
Traste

Dedo
Escala de Bemoles
Traste

Sextas. Quintas. Quartas. Terceras. Segundas. Primeras.

Cuerda
Octavas Diatonicas
Cuerda

Cuerda
Octavas Cromaticas
Cuerda
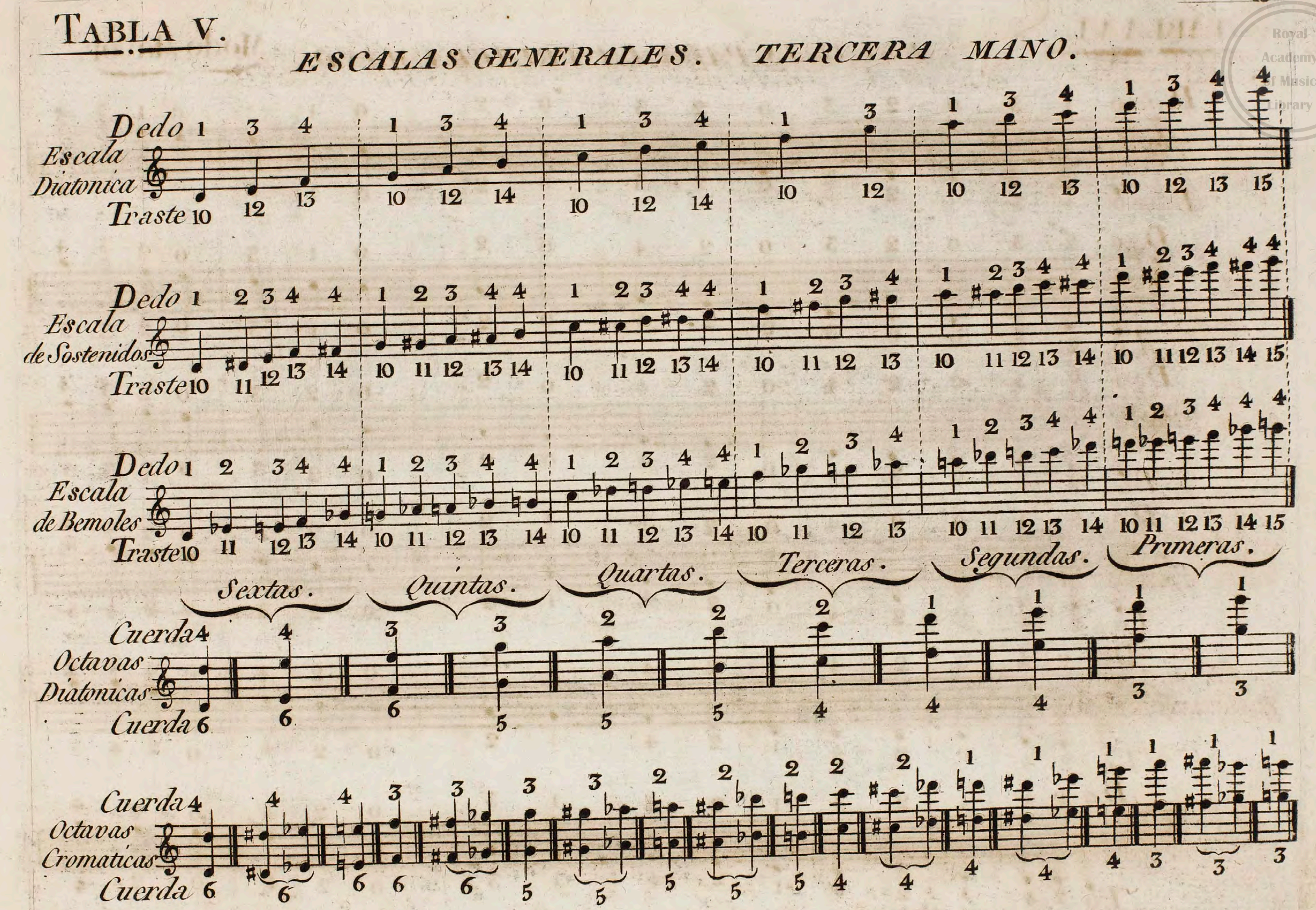

Tabla V.
Escalas Generales. Tercera Mano.
Dedo
Escala Diatonica
Traste
Dedo
Escala de Sostenidos
Traste
Dedo
Escala de Bemoles
Traste
Sextas. Quintas. Quartas. Terceras. Segundas. Primeras.
Cuerda
Octavas Diatonicas
Cuerda
Cuerda
Octavas Cromaticas
Cuerda

TABLA VI.

ESCALAS PARA LA PRIMERA MANO.

Modo Mayor.

		Sextas.	Quintas.	Quartas.	Terceras.	Segundas.	Primeras.
C.	Dedo.	0 1 3	0 2 3	0 2 3	0 2	0 1 3	0 1 3 4
	Traste.	0 1 3	0 2 3	0 2 3	0 2	0 1 3	0 1 3 5
G.	D.	0 2 3	0 2 3	0 2 4	0 2	0 1 3	0 2 3 4
	T.	0 2 3	0 2 3	0 2 4	0 2	0 1 3	0 2 3 5
D.	D.	0 2 3	0 2 4	0 2 4	0 2	0 2 3	0 2 3 4
	T.	0 2 3	0 2 4	0 2 4	0 2	0 2 3	0 2 3 5
A.	D.	0 2 4	0 2 4	0 2 4	1 2	0 2 3	0 2 4 4
	T.	0 2 4	0 2 4	0 2 4	1 2	0 2 3	0 2 4 5
E.	D	0 2 4	0 2 4	1 2 4	1 2	0 2 4	0 2 4 4
	T.	0 2 4	0 2 4	1 2 4	1 2	0 2 4	0 2 4 5
B.	D.	0 2 4	1 2 4	1 2 4	1 3	0 2 4	0 2 4
	T.	0 2 4	1 2 4	1 2 4	1 3	0 2 4	0 2 4

Modo Mayor

CONTINUACION DE LAS ESCALAS PARA LA PRIMERA MANO.
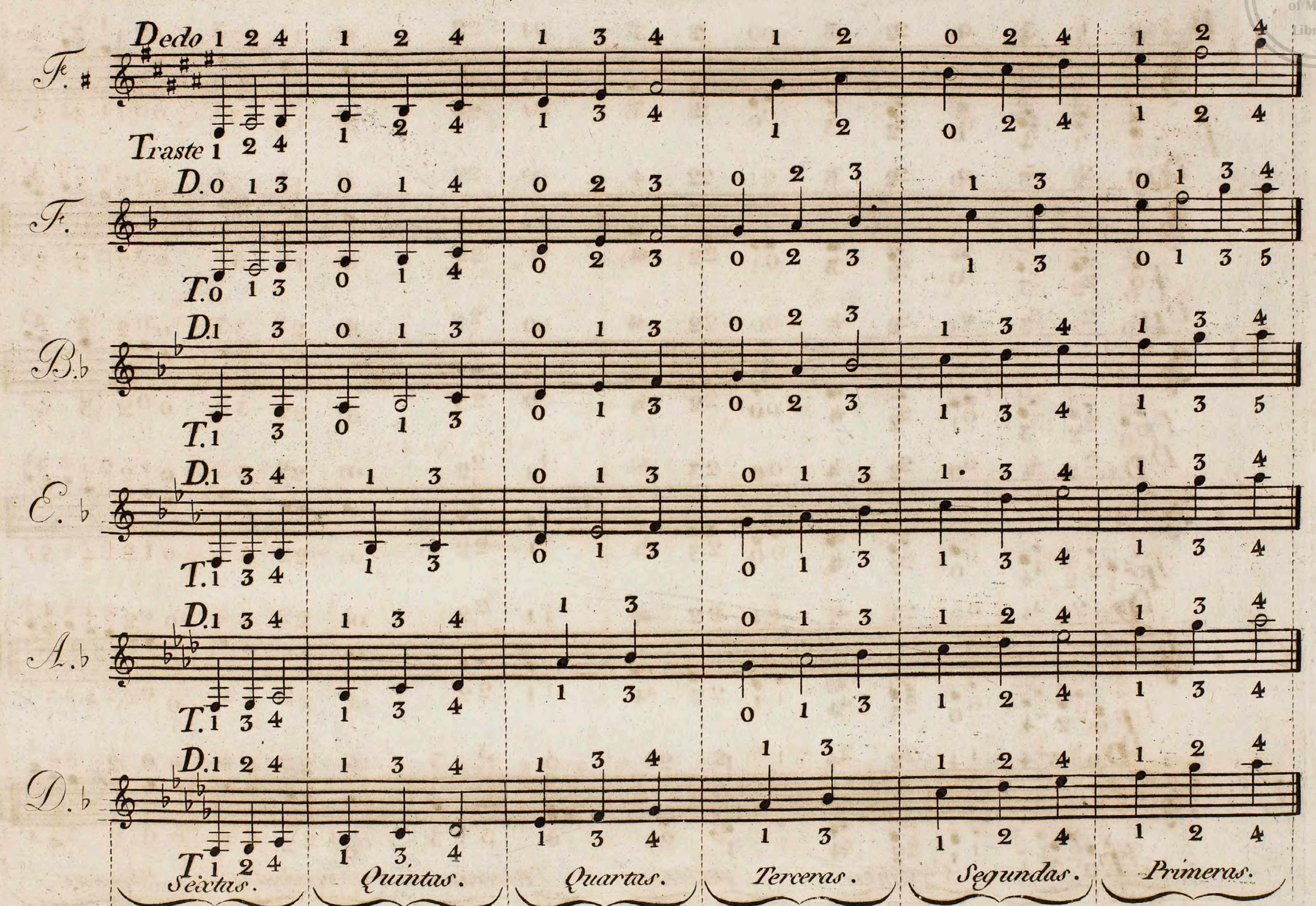


TABLA VII.

ESCALAS PARA LA PRIMERA MANO.
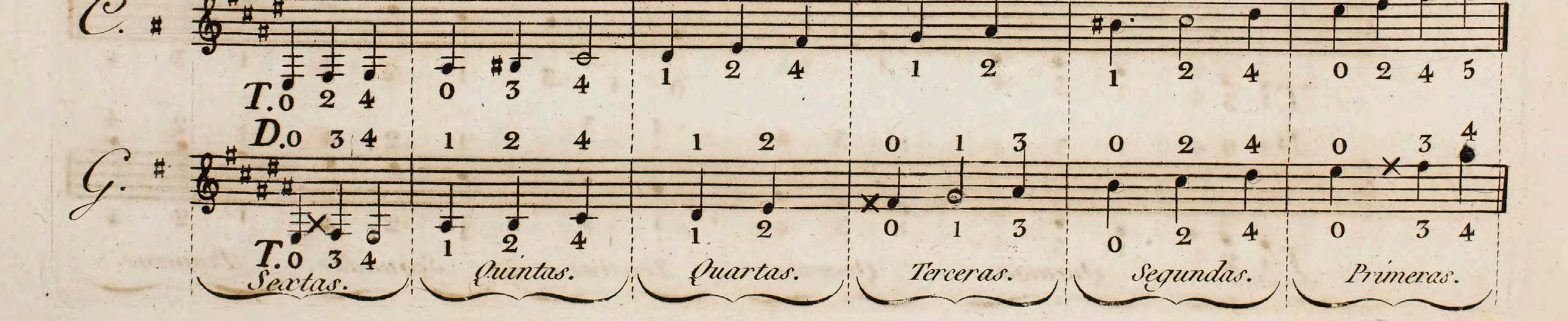
Modo Menor.

A. — Dedo. 0 1 4 | 0 2 3 | 0 2 3 | 1 2 | 0 1 3 | 0 1 4 4
Traste. 0 1 4 | 0 2 3 | 0 2 3 | 1 2 | 0 1 3 | 0 1 4 5

E. — D. 0 2 3 | 0 2 3 | 1 2 4 | 0 2 | 0 1 4 | 0 2 3 4
T. 0 2 3 | 0 2 3 | 1 2 4 | 0 2 | 0 1 4 | 0 2 3 5

B. — D. 0 2 3 | 1 2 4 | 0 2 4 | 0 3 | 0 2 3 | 0 2 3
T. 0 2 3 | 1 2 4 | 0 2 4 | 0 3 | 0 2 3 | 0 2 3

F. ♯ — D. 1 2 4 | 0 2 4 | 0 3 4 | 1 2 | 0 2 3 | 1 2 4 4
T. 1 2 4 | 0 2 4 | 0 3 4 | 1 2 | 0 2 3 | 1 2 4 5



CONTINUACION DE LAS ESCALAS PARA LA PRIMERA MANO.
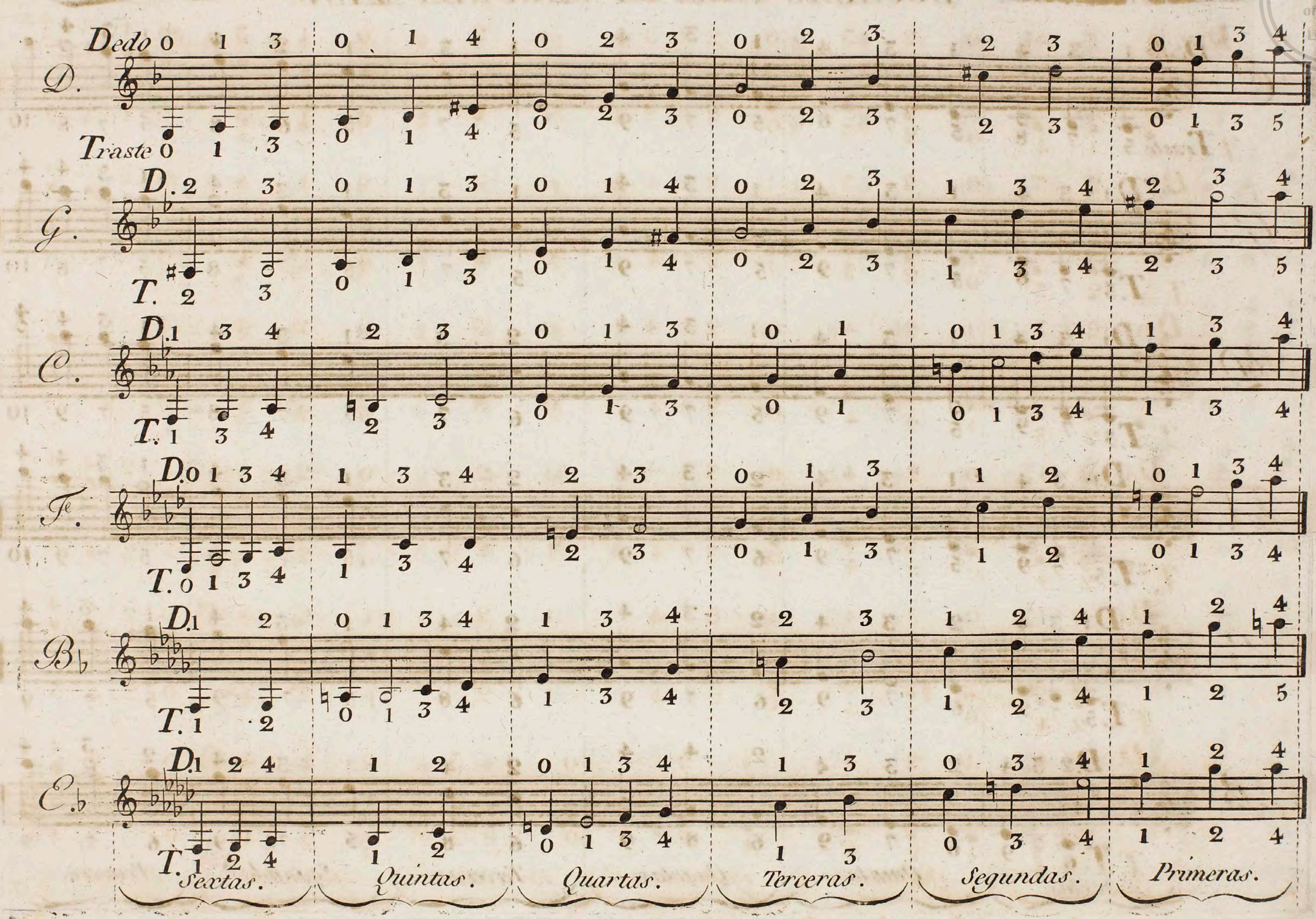


TABLA VIII. ESCALAS PARA LA SEGUNDA MANO.

Modo Mayor.

Escala		Sextas	Quintas	Quartas	Terceras	Segundas	Primeras
C.	Dedo	1 3 4	1 3 4	1 3 4	1 3	1 2 4	1 3 4 4
	Traste	5 7 8	5 7 8	5 7 9	5 7	5 6 8	5 7 8 10
G.	D.	1 3 4	1 3 4	1 3 4	1 3	1 3 4	1 3 4 4
	T.	5 7 8	5 7 9	5 7 9	5 7	5 7 8	5 7 8 10
D.	D.	1 3 4	1 3 4	1 3 4	2 3	1 3 4	1 3 4 4
	T.	5 7 9	5 7 9	5 7 9	6 7	5 7 8	5 7 9 10
A.	D.	1 3 4	1 3 4	2 3 4	2 3	1 3 4	1 3 4 4
	T.	5 7 9	5 7 9	6 7 9	6 7	5 7 9	5 7 9 10
E.	D.	1 3 4	2 3 4	2 3 4	2 4	1 3 4	1 3 4
	T.	5 7 9	6 7 9	6 7 9	6 8	5 7 9	5 7 9
B.	D.	2 3 4	2 3 4	2 4 4	2 4	1 3 4	2 3 4
	T.	6 7 9	6 7 9	6 8 9	6 8	5 7 9	6 7 9

CONTINUACION DE LAS ESCALAS PARA LA SEGUNDA MANO.
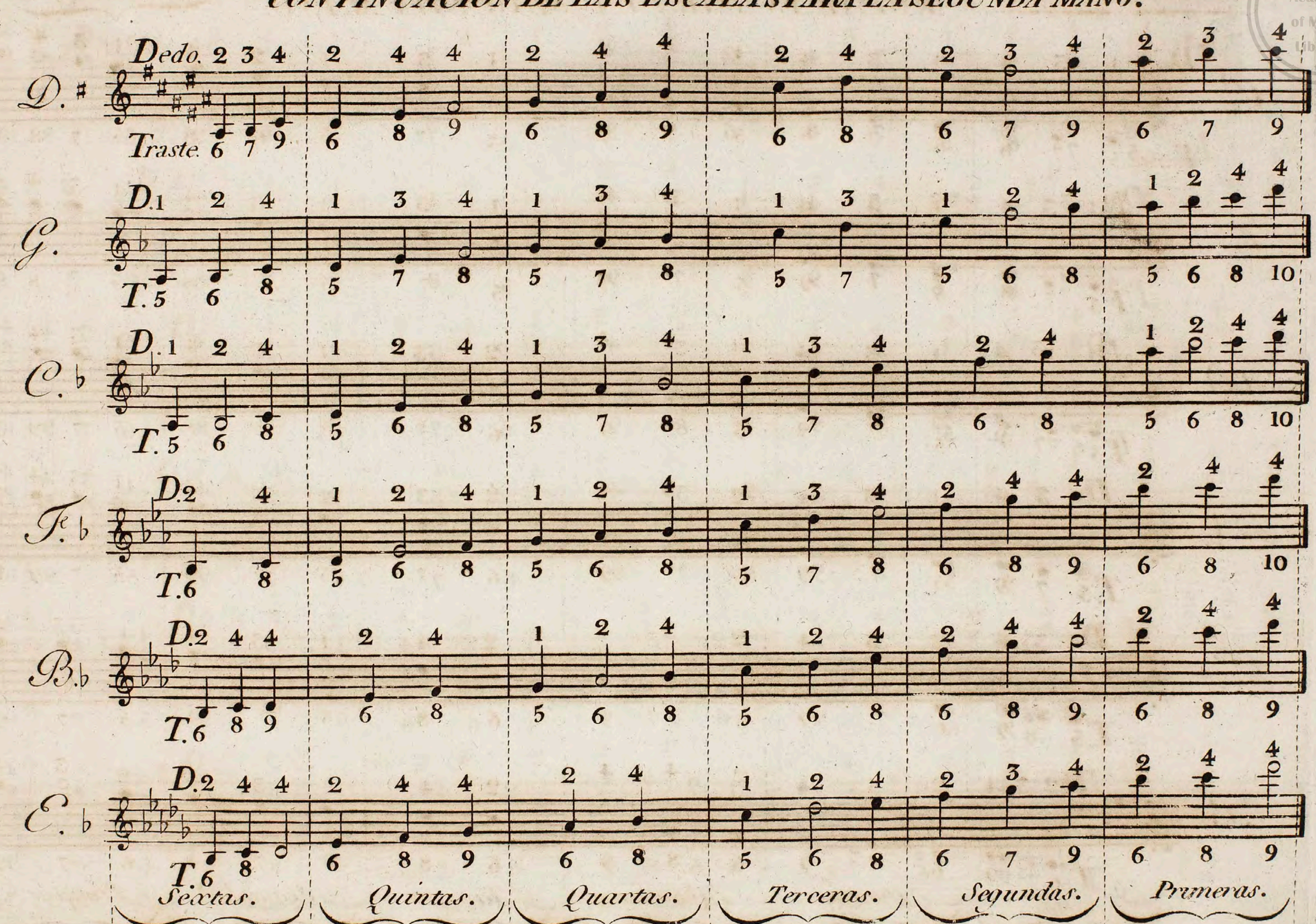


TABLA IX.

Modo menor.

ESCALAS PARA LA SEGUNDA MANO.

		Sextas.	Quintas.	Quartas.	Terceras.	Segundas.	Primeras.
A.	Dedo	1 3 4	1 3 4	2 3 4	1 3	1 2 4	1 3 4 4
	Traste	5 7 8	5 7 8	6 7 9	5 7	5 6 9	5 7 8 10
E.	D.	1 3 4	2 3 4	1 3 4	1 4	1 3 4	1 3 4
	T.	5 7 8	6 7 9	5 7 9	5 8	5 7 8	5 7 8
B.	D.	2 3 4	1 3 4	1 3 4	2 3	1 3 4	2 3 4 4
	T.	6 7 9	5 7 9	5 8 9	6 7	5 7 8	6 7 9 10
F. #	D.	1 3 4	1 3 4	2 3 4	2 3	2 3 4	1 3 4 4
	T.	5 7 9	5 8 9	6 7 9	6 7	6 7 9	5 7 9 10
C. #	D.	1 3 4	2 3 4	2 3	1 2 4	1 3 4	1 3 4
	T.	5 8 9	6 7 9	6 7	5 6 8	5 7 9	5 8 9
G. #	D.	2 3 4	2 3	1 2 4 4	2 4	1 3 4	2 3 4
	T.	6 7 9	6 7	5 6 8 9	6 8	5 8 9	6 7 9

Modo Menor.

CONTINUACION DE LAS ESCALAS PARA LA SEGUNDA MANO.

Dedo.

D.

Traste.

G.

C.

F.

B♭

E♭

Sextas. Quintas. Quartas. Terceras. Segundas. Primeras.

TABLA X.

ESCALAS PARA LA TERCERA MANO.

Modo Mayor.

		Sextas.	Quintas.	Quartas.	Terceras.	Segundas.	Primeras.
C.	Dedo.	1 3 4	1 3 4	1 3 4	1 3	1 3 4	1 3 4 4
	Traste.	10 12 13	10 12 14	10 12 14	10 12	10 12 13	10 12 13 15
G.	D.	1 3 4	1 3 4	1 3 4	2 3	1 3 4	1 3 4 4
	T.	10 12 14	10 12 14	10 12 14	11 12	10 12 13	10 12 14 15
D.	D.	1 3 4	1 3 4	2 3 4	2 3	1 3 4	1 3 4 4
	T.	10 12 14	10 12 14	11 12 14	11 12	10 12 14	10 12 14 15
A.	D.	1 3 4	2 3 4	2 3 4	2 4	1 3 4	1 3 4
	T.	10 12 14	11 12 14	11 12 14	11 13	10 12 14	10 12 14
E.	D.	2 3 4	2 3 4	2 4 4	2 4	1 3 4	2 3 4
	T.	11 12 14	11 12 14	11 13 14	11 13	10 12 14	11 12 14
B.	D.	2 3 4	2 4 4	2 4 4	2 4	2 3 4	2 3 4
	T.	11 12 14	11 13 14	11 13 14	11 13	11 12 14	11 12 14

CONTINUACION DE LAS ESCALAS PARA LA TERCERA MANO.

F.♯ — Dedo / Traste

F. — D. / T.
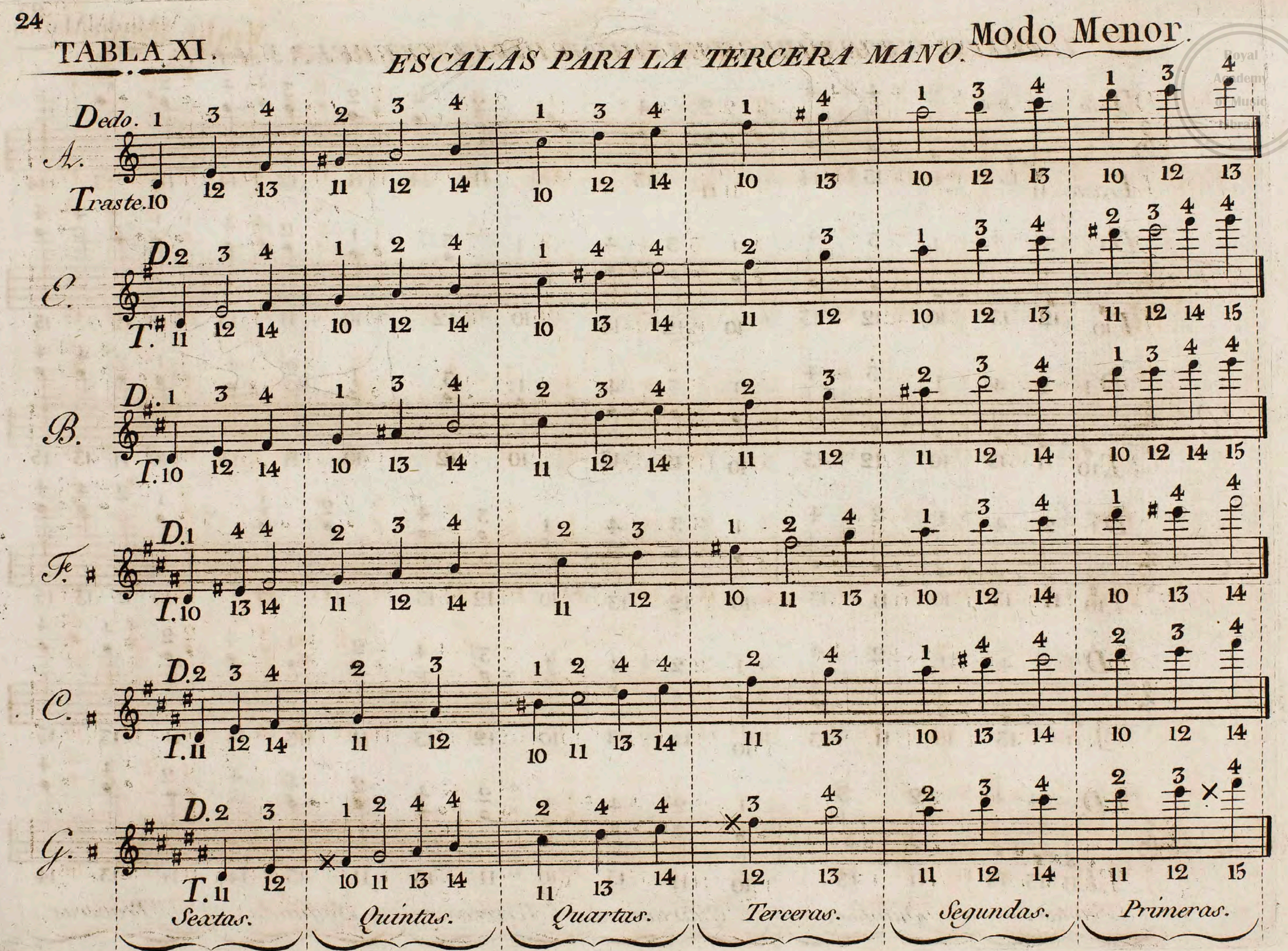
B.♭ — D. / T.

E.♭ — D. / T.

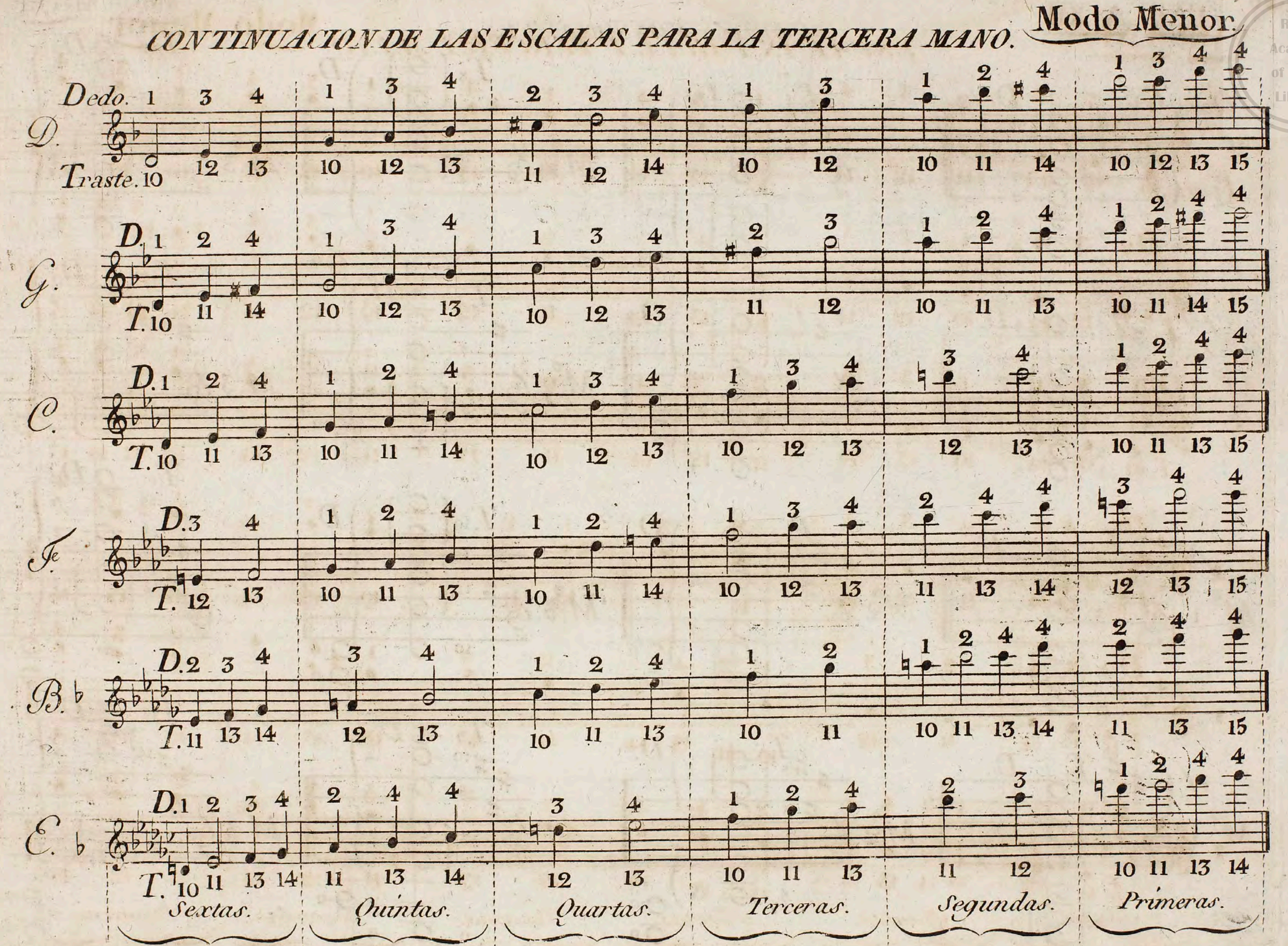
A.♭ — D. / T.

D.♭ — D. / T.

Sextas. | Quintas. | Quartas. | Terceras. | Segundas. | Primeras.


TABLA XI.
ESCALAS PARA LA TERCERA MANO.
Modo Menor.
Dedo.
Traste.
A.
E.
B.
F. ♯
C. ♯
G. ♯
Sextas.
Quintas.
Quartas.
Terceras.
Segundas.
Primeras.

CONTINUACION DE LAS ESCALAS PARA LA TERCERA MANO. Modo Menor.



ACORDES CONSONANTES.

Acorde de C. Mano 1.ª — Traste — Dedo

T. 3 — D.

M.º 2.ª — T. 8 — D.

M.º 3.ª — T. 12 — D.

de G. M.º 1.ª — T. 3 — D.

T. 3 — D.

M.º 2.ª — T. 7 — D.

M.º 3.ª — T. 10 — D.

de D. M.º 1.ª — T. — D.

M.º 2.ª — T. 5 — D.

M.º 3.ª — T. 10 — D.
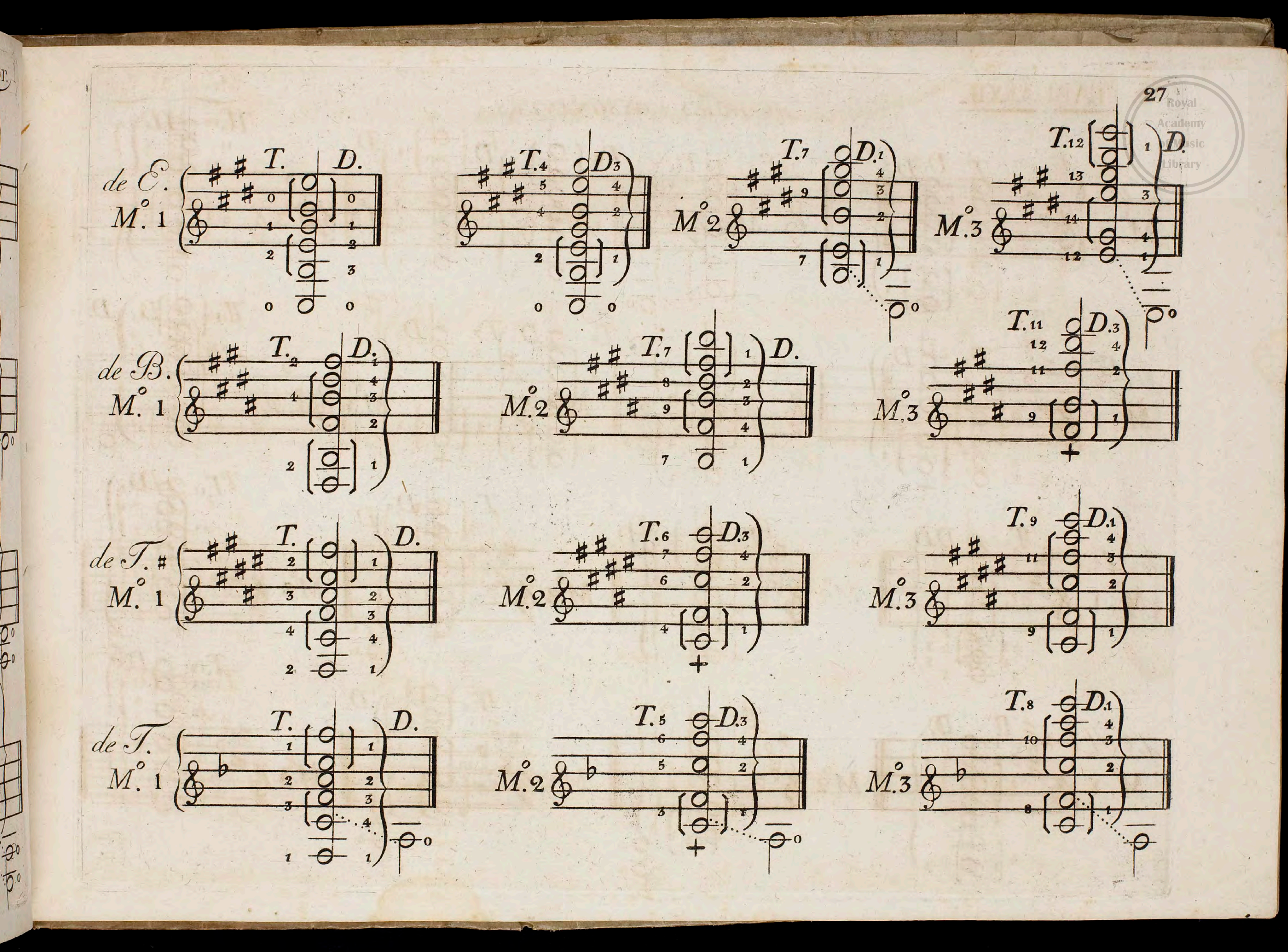
T. 14 — D.

de A. M.º 1.ª — T. — D.
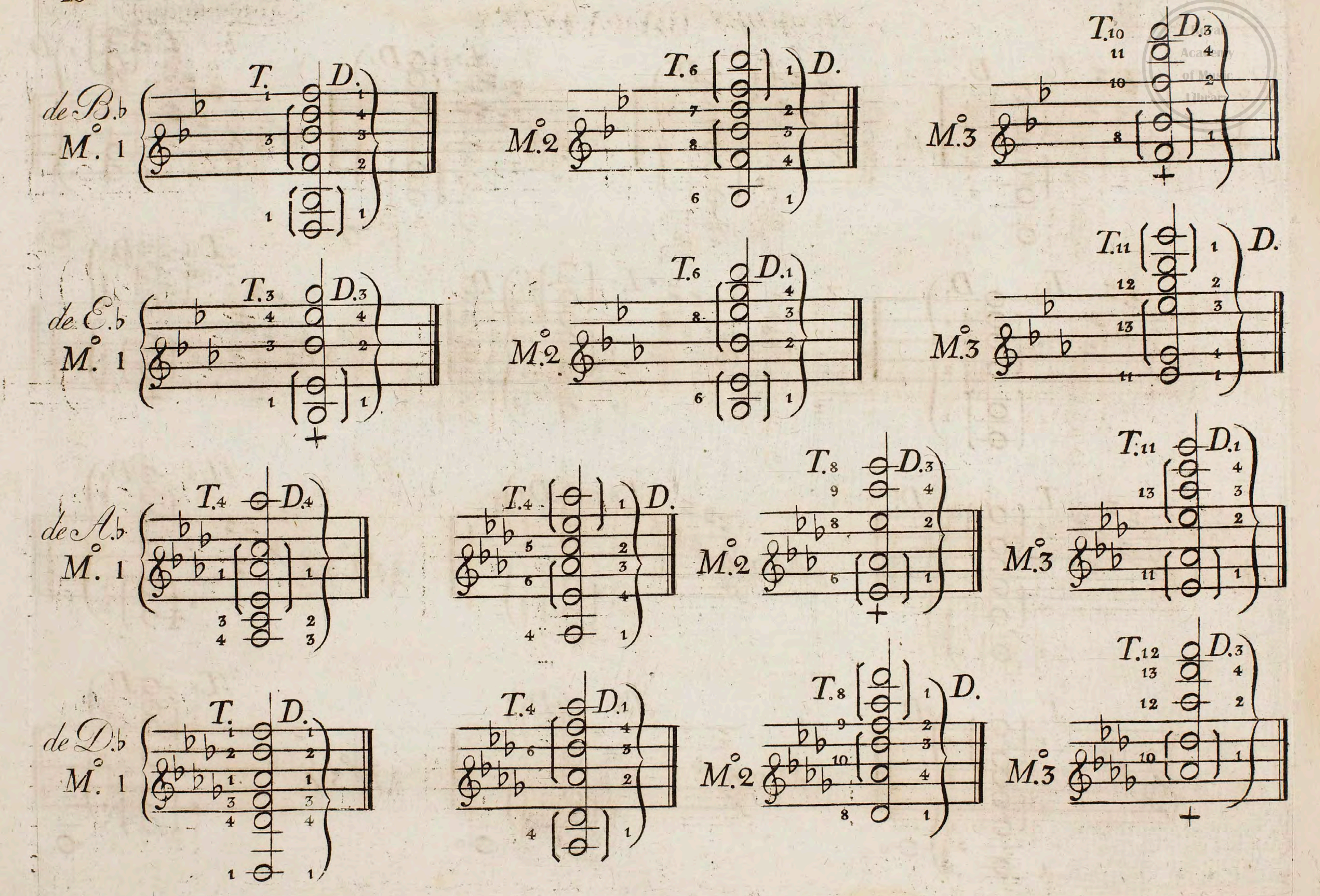
M.º 2.ª — T. — D.

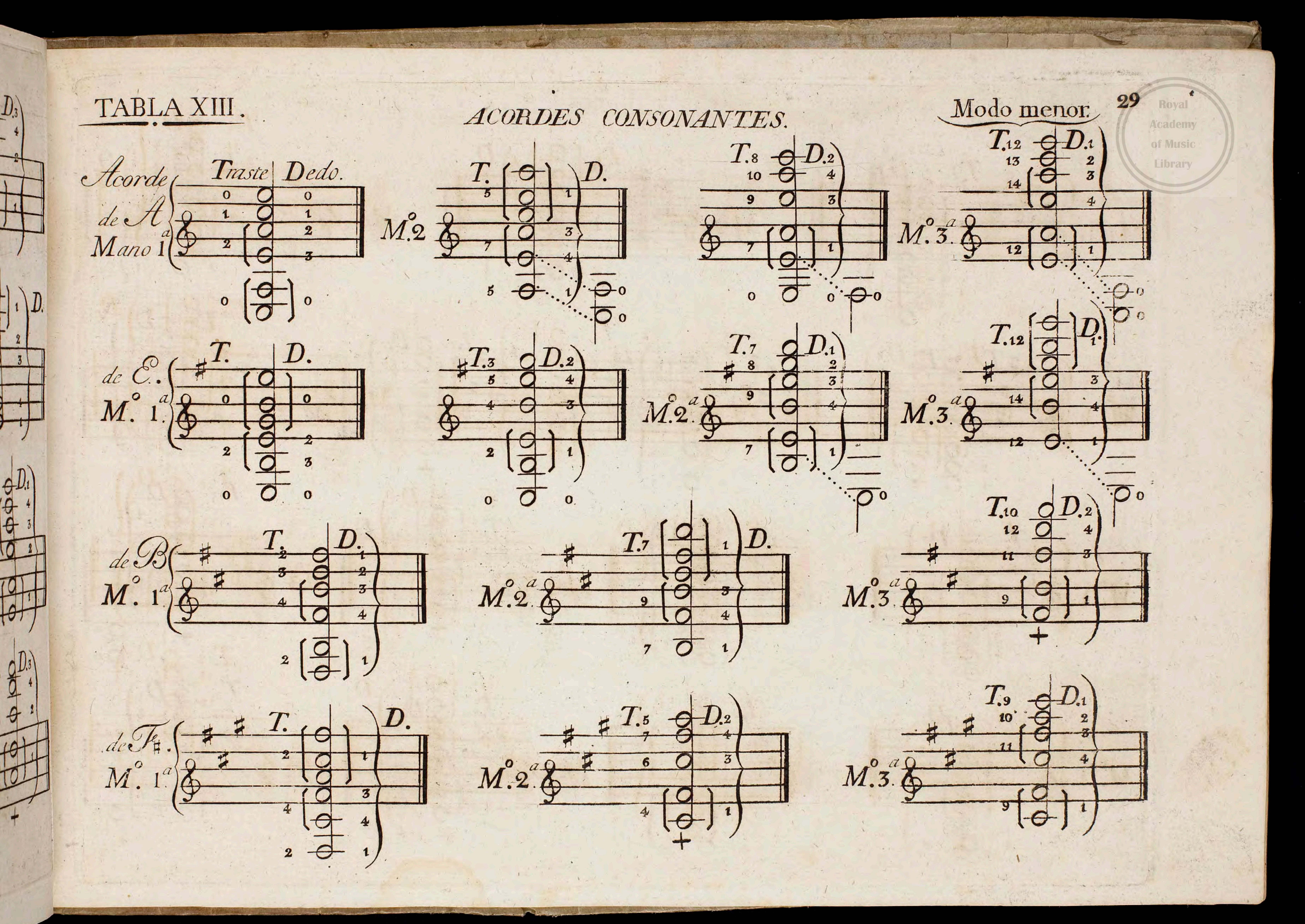
T. 9 — D.
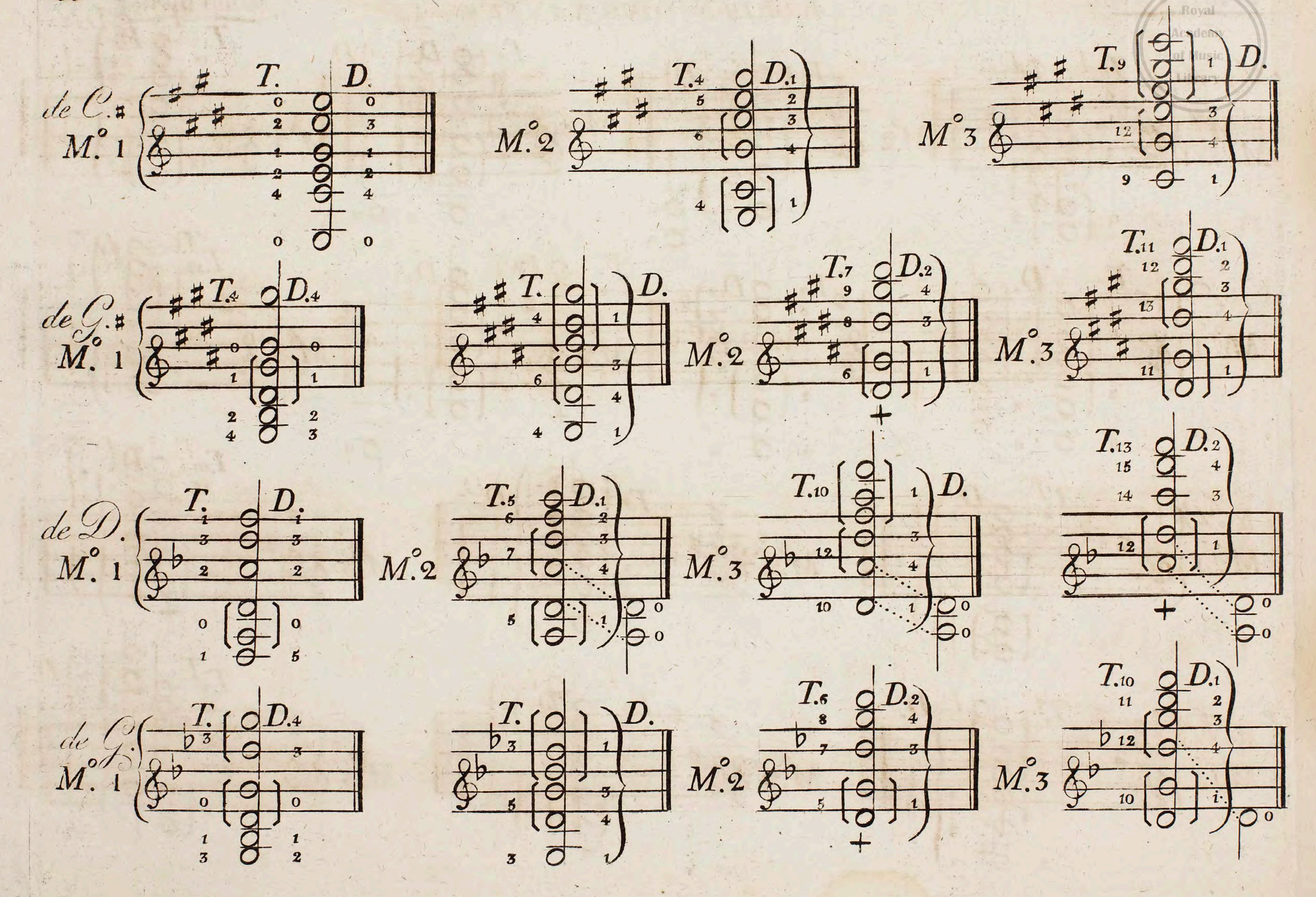
M.º 3.ª — T. 12 — D.



Mayor.
de E.
M.° 1
T.
D.
T.4
D3
T.7
D.1
M.°2
T.12
D.
M.°3
de B.
M.° 1
T.2
D.1
T.7
D.
M.°2
T.11
D.3
M.°3
de F. #
M.° 1
T.
D.
T.6
D.3
M.°2
T.9
D.1
M.°3
de F.
M.° 1
T.
D.
T.5
D.3
M.°2
T.8
D.1
M.°3


de B.♭
M.° 1
T.
D.
M.°2
T.6
D.
M.°3
T.10
D.3
de E.♭
M.° 1
T.3
D.3
M.°2
T.6
D.1
M.°3
T.11
D.
de A.♭
M.° 1
T.4
D.4
T.4
D.
M.°2
T.8
D.3
M.°3
T.11
D.1
de D.♭
M.° 1
T.
D.
T.4
D.1
M.°2
T.8
D.
M.°3
T.12
D.3


TABLA XIII.
ACORDES CONSONANTES.
Modo menor.
29
Acorde de A Mano 1a
Traste
Dedo.
M.o 2
M.o 3.a
de E. M.o 1.a
M.o 2.a
M.o 3.a
de B M.o 1.a
M.o 2.a
M.o 3.a
de F♯. M.o 1.a
M.o 2.a
M.o 3.a
Royal Academy of Music Library


de C.♯
M.° 1
T.
D.
M.° 2
T.4
D.1
M.° 3
T.9
D.
de G.♯
M.° 1
T.4
D.4
T.
D.
M.° 2
T.7
D.2
M.° 3
T.11
D.1
de D.
M.° 1
T.
D.
M.° 2
T.5
D.1
M.° 3
T.10
D.
T.13
D.2
de G.
M.° 1
T.
D.4
T.
D.
M.° 2
T.6
D.2
M.° 3
T.10
D.1
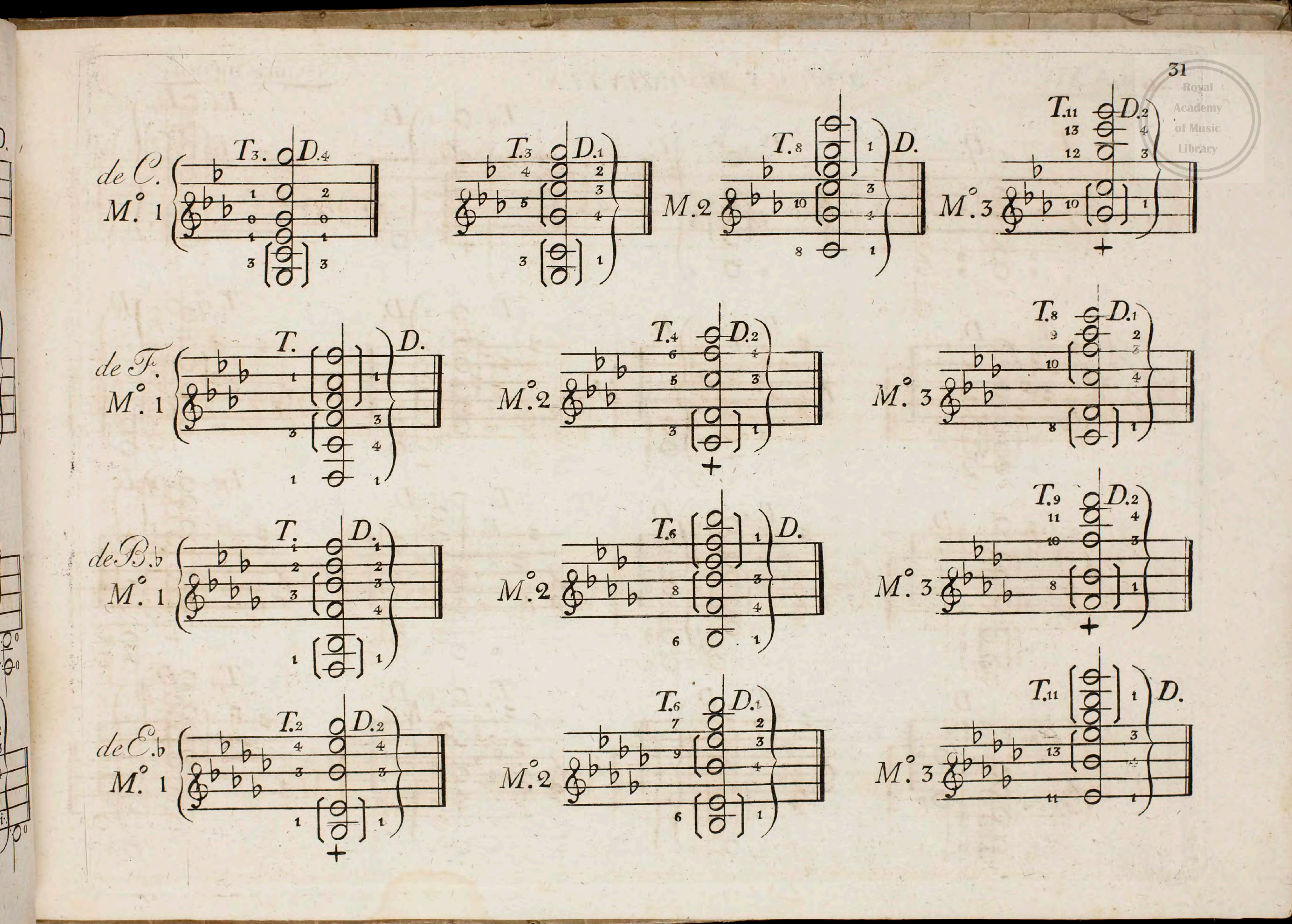

de C.
M.° 1
T.3. D.4
M.2
T.8
D.
M.° 3
T.11 D.2
de F.
M.° 1
T.
D.
M.°2
T.4 D.2
M.° 3
T.8 D.1
de B.b
M.° 1
T.
D.
M.°2
T.6
D.
M.° 3
T.9 D.2
de E.b
M.° 1
T.2 D.2
M.°2
T.6 D.1
M.° 3
T.11
D.

TABLA XIV. ACORDES DISONANTES.

Septimas menores.

Acorde de G. Mano 1.ª — Traste — Dedo

M.º 2.ª — T.10 — D.

M.º 3.ª — T.13 — D.

de D. M.º 1.ª — T. — D.

T.5 — D.

M.º 2.ª — T.8 — D.

M.º 3.ª — T.13 — D.

de A. M.º 1.ª — T.3 — D.

M.º 2.ª — T.8 — D.

T.9 — D.
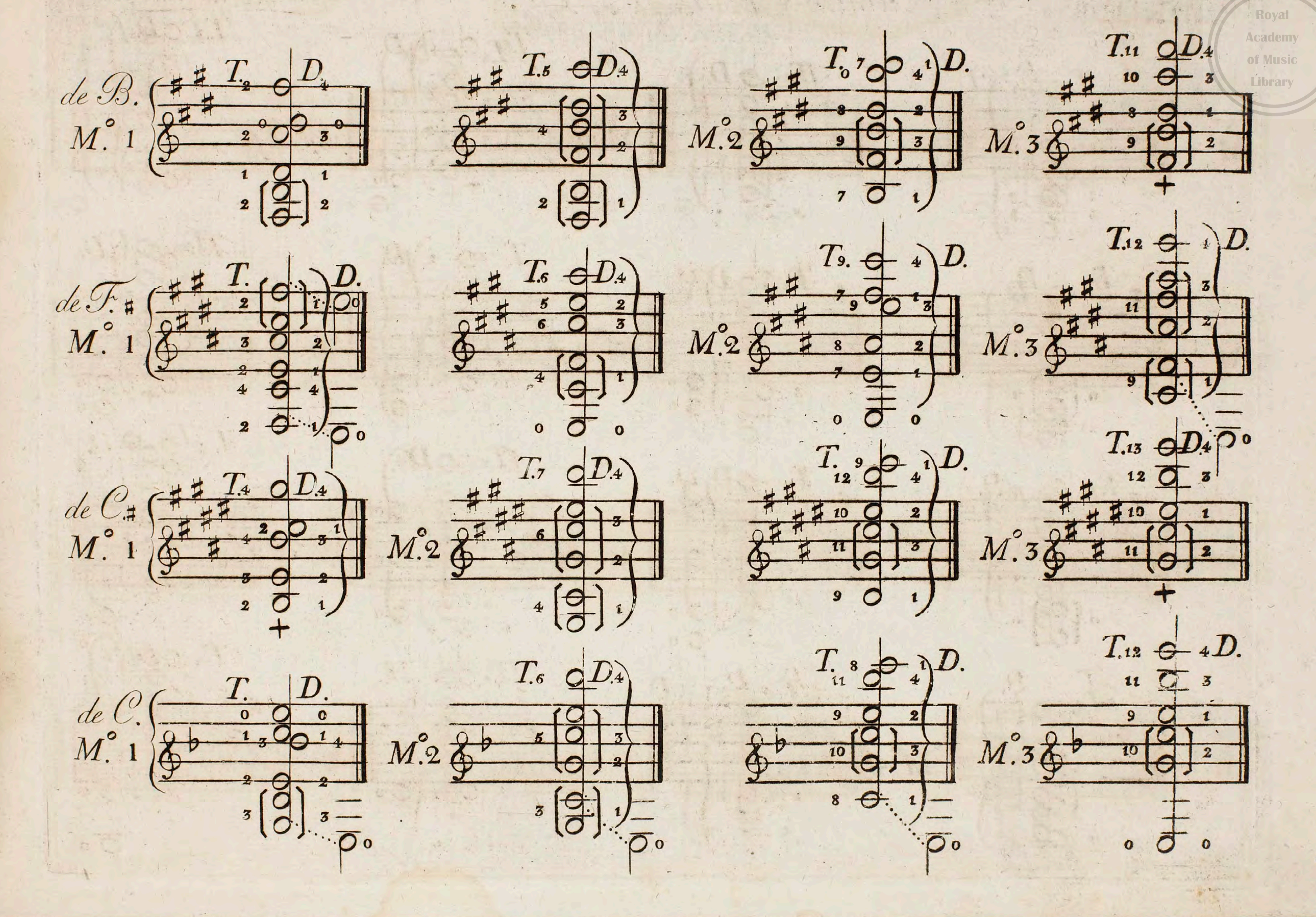
M.º 3.ª — T.12 — D.

de E. M.º 1.ª — T. — D.

T. — D.

M.º 2.ª — T.7 — D.

M.º 3.ª — T.10 — D.


de B.
M.° 1
T.
D.
T.5
D.4
M.°2
T.
D.
M.°3
T.11
D.4
de F.♯
M.° 1
T.
D.
T.6
D.4
M.°2
T9.
D.
M.°3
T.12
D.
de C.♯
M.° 1
T.4
D.4
M.°2
T.7
D.4
T.
D.
M.°3
T.13
D.4
de C.
M.° 1
T.
D.
M.°2
T.6
D.4
T.
D.
M.°3
T.12
D.
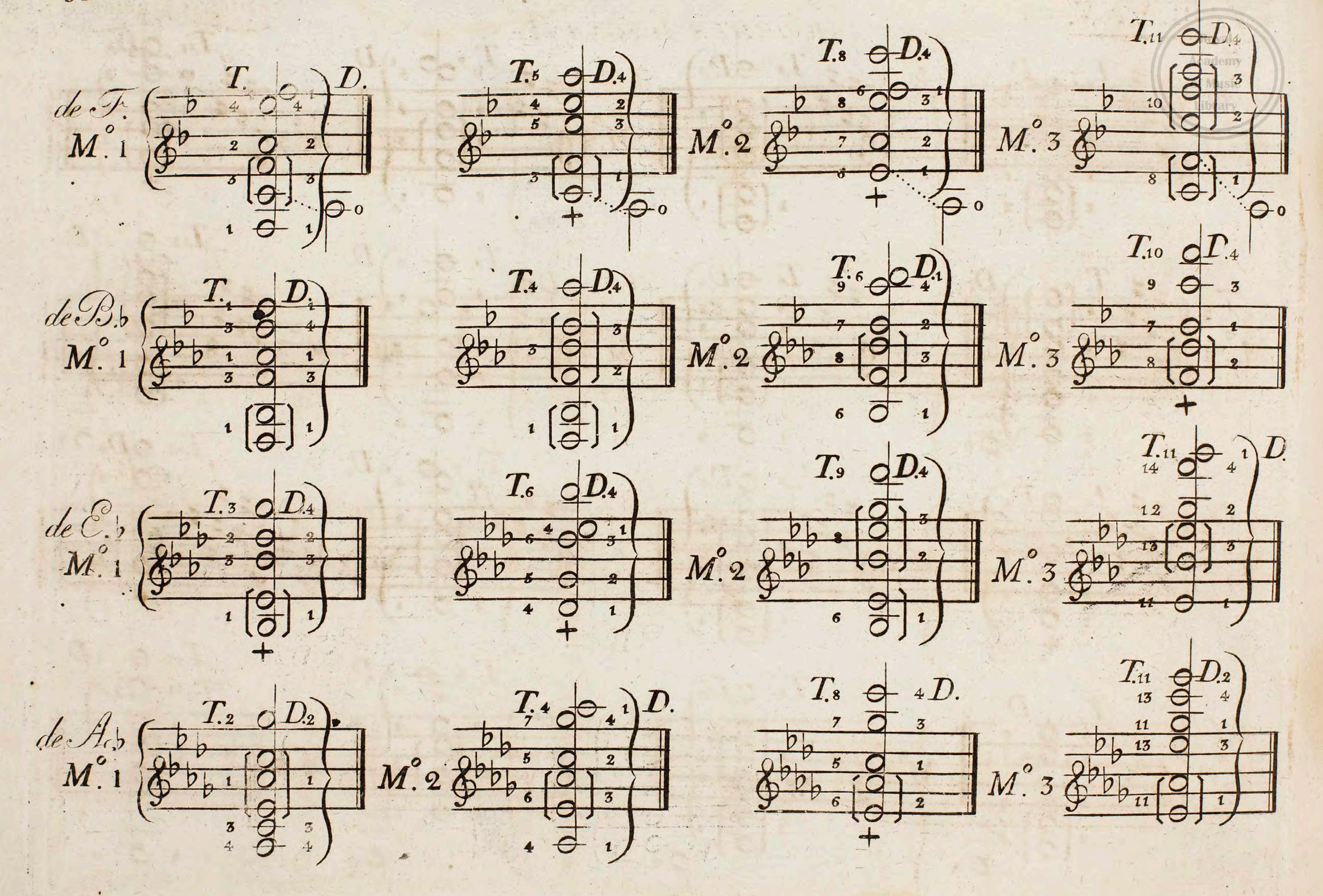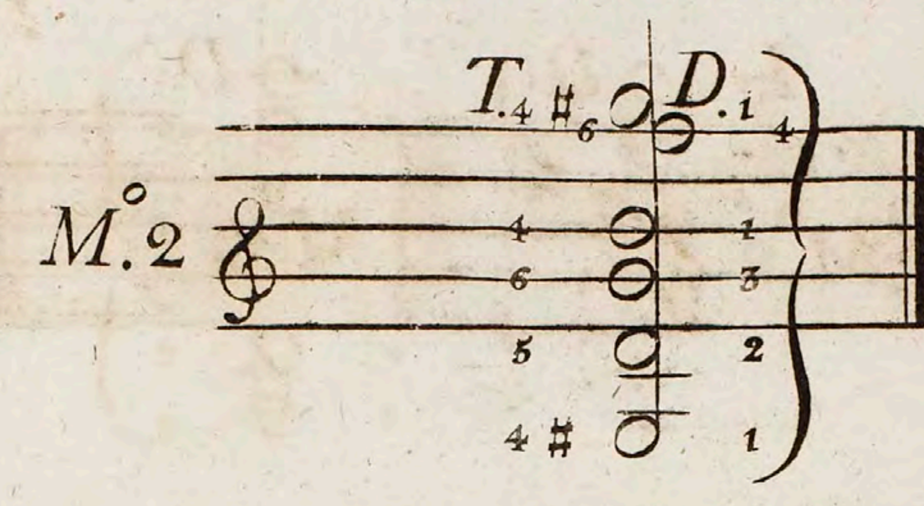
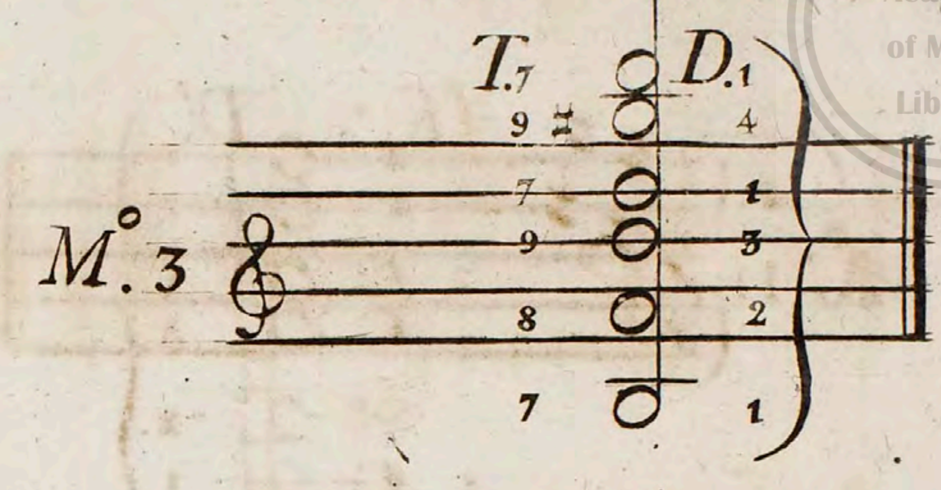

de F.
M.° 1
M.° 2
M.° 3
de B.b
M.° 1
M.° 2
M.° 3
de E.b
M.° 1
M.° 2
M.° 3
de A.b
M.° 1
M.° 2
M.° 3

TABLA XV.
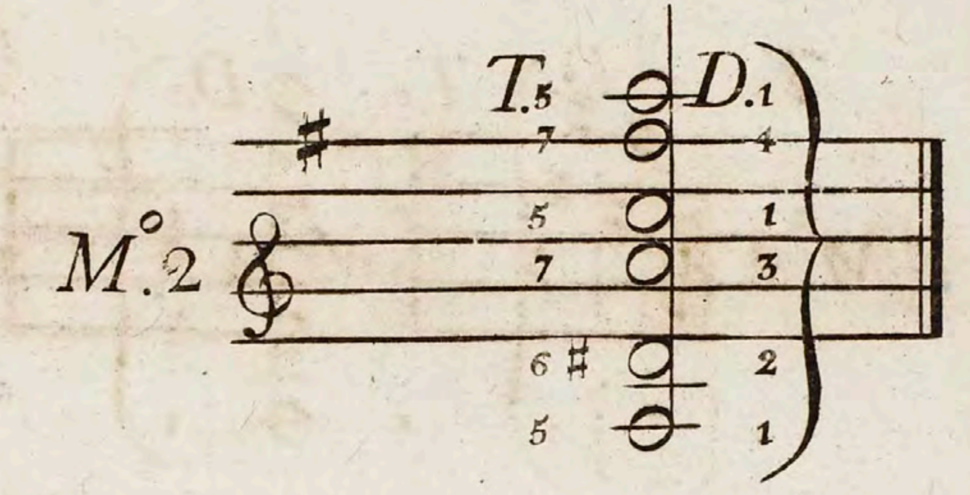
ACORDES DISONANTES.
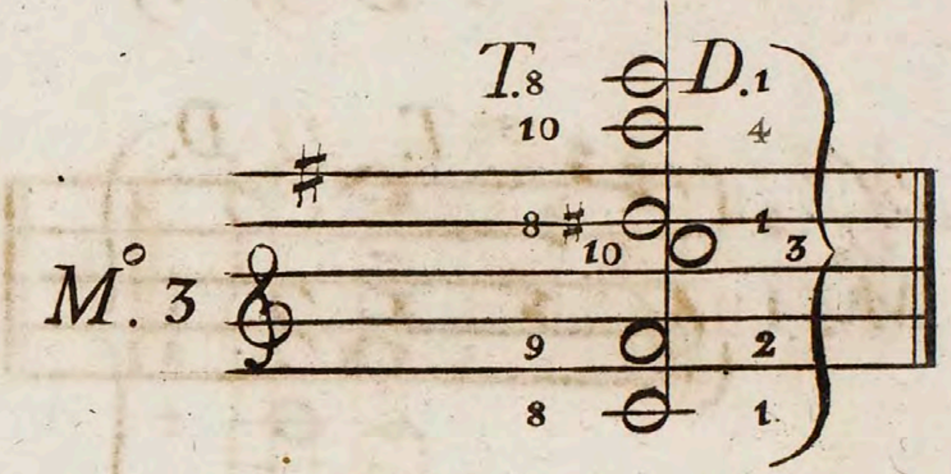
Tono de A. Mano 1 — Traste — Dedo
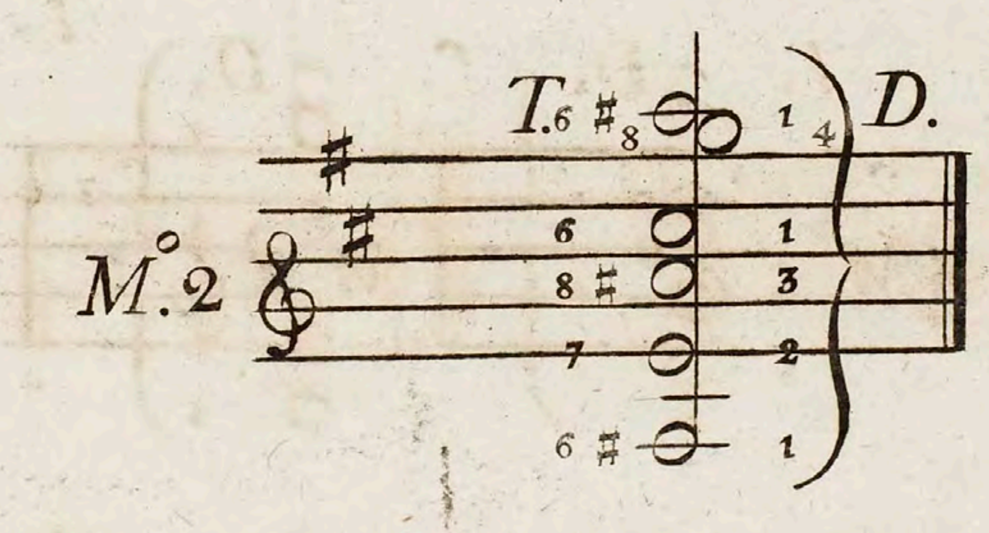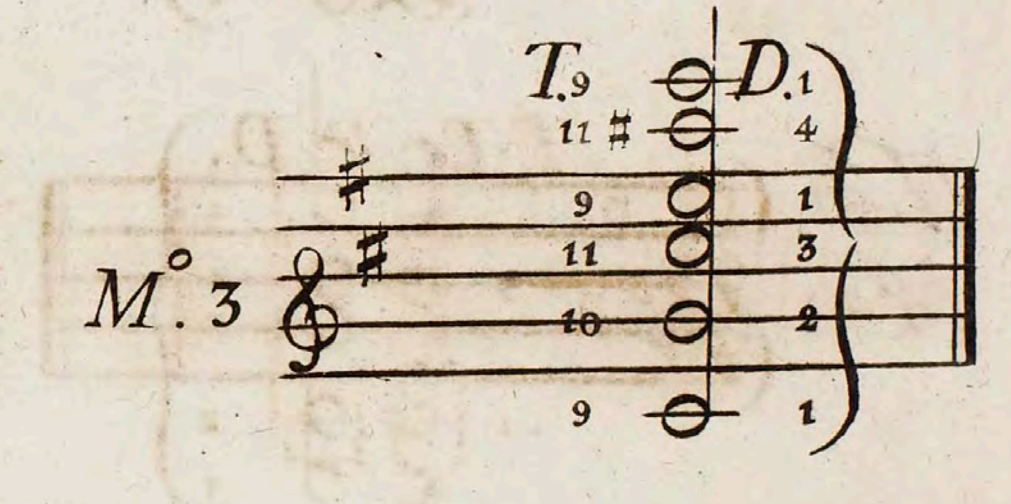




de E. M°. 1 — T. — D.
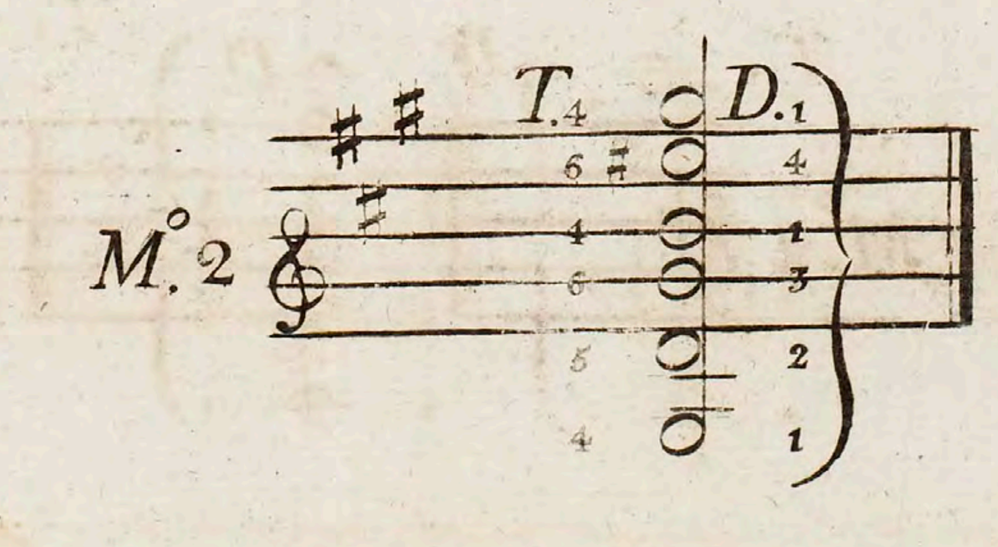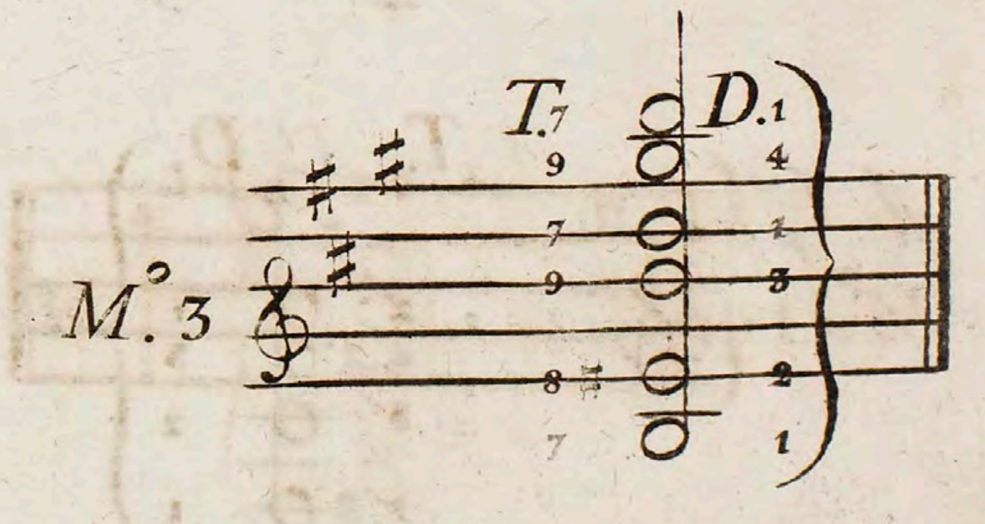




de B. M°. 1 — T.3 — D.1

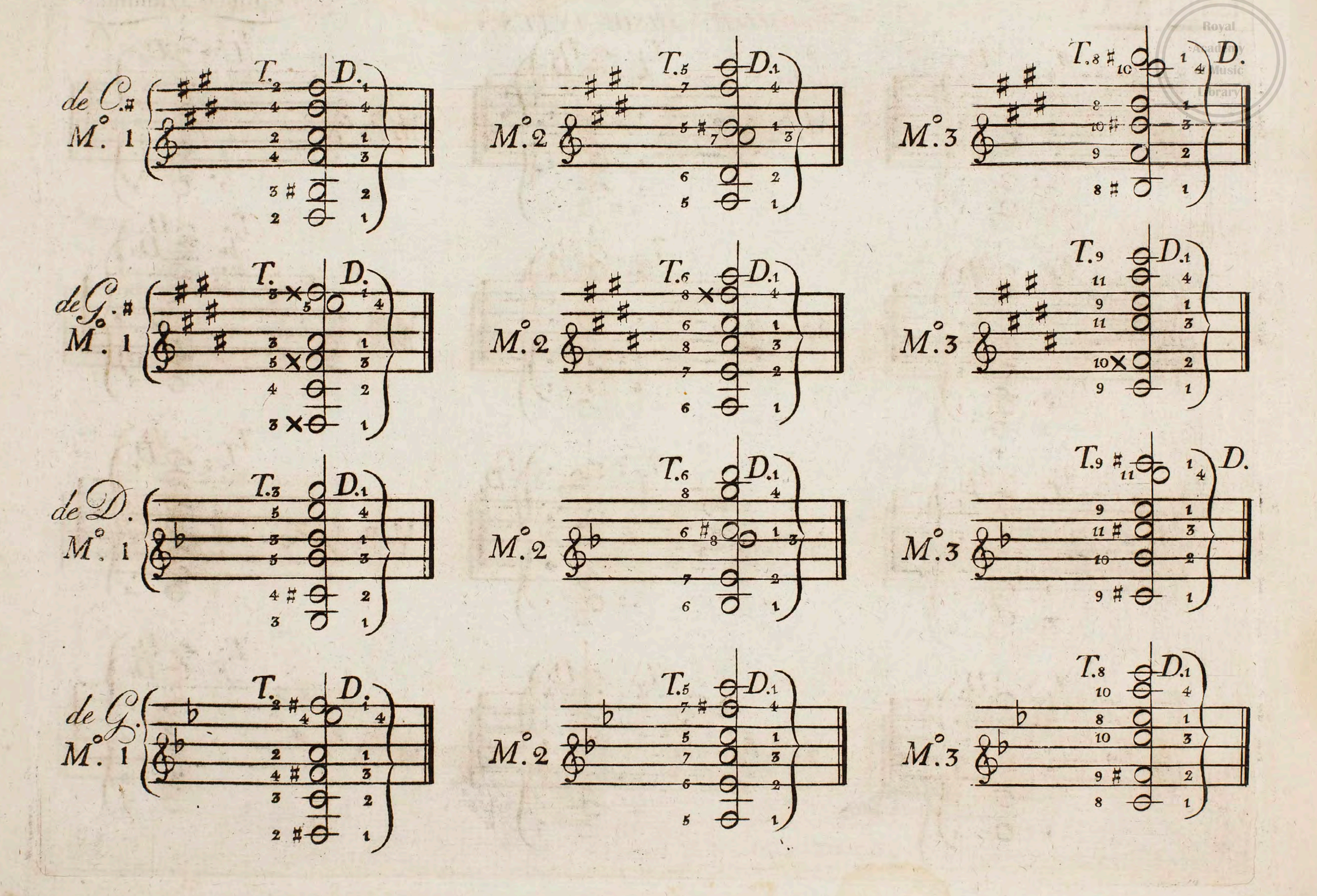


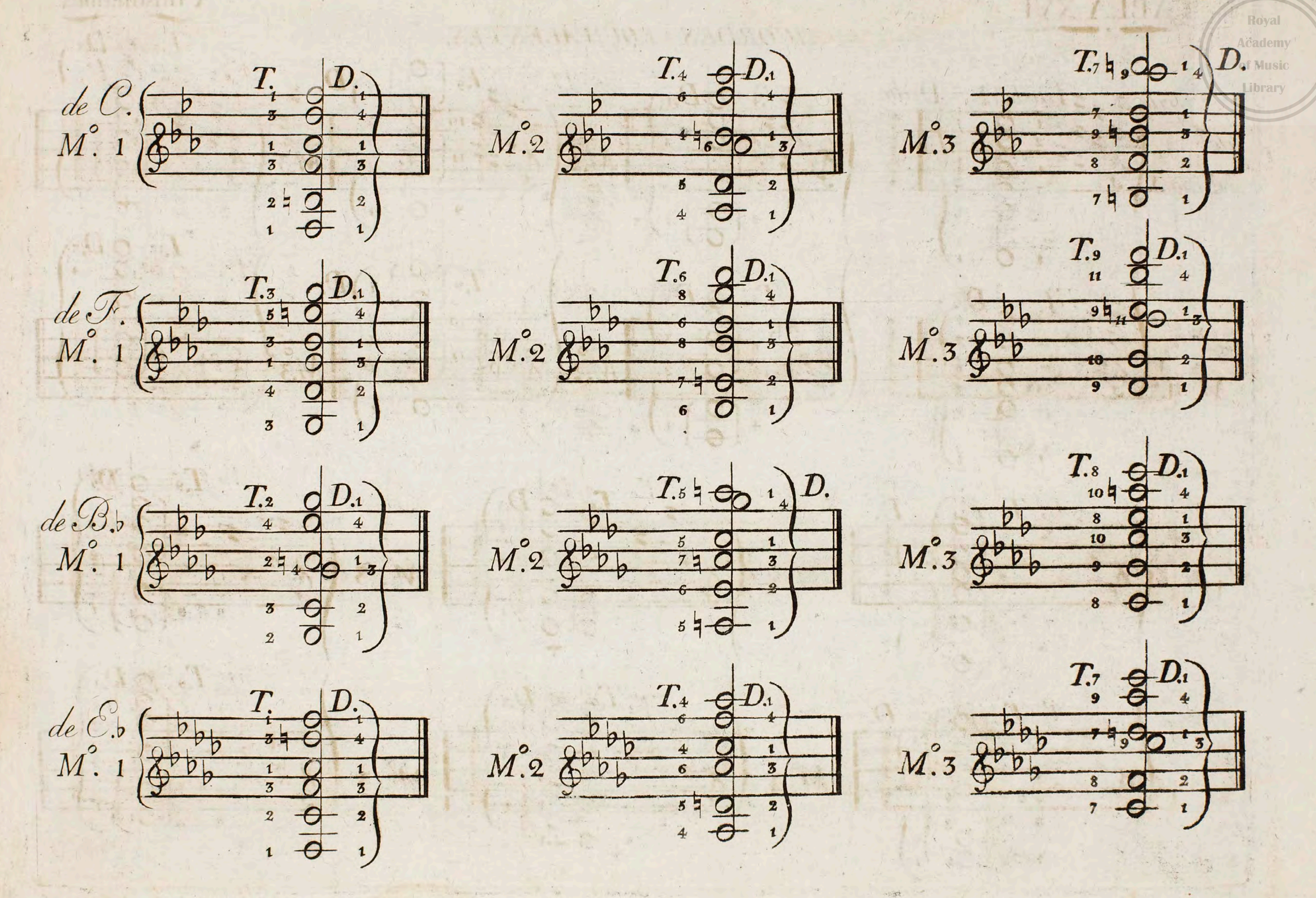


de F.# M°. 1 — T. — D.



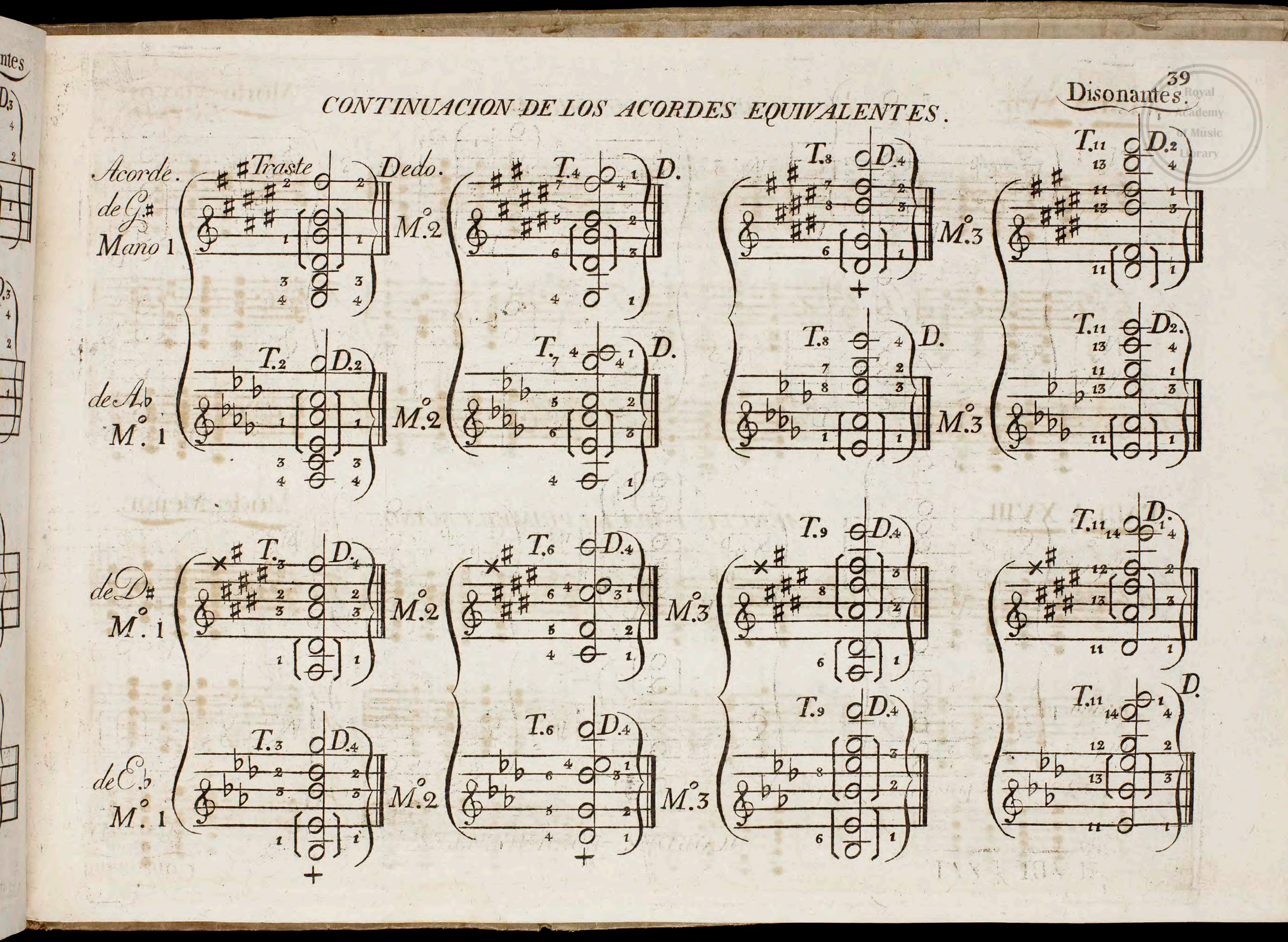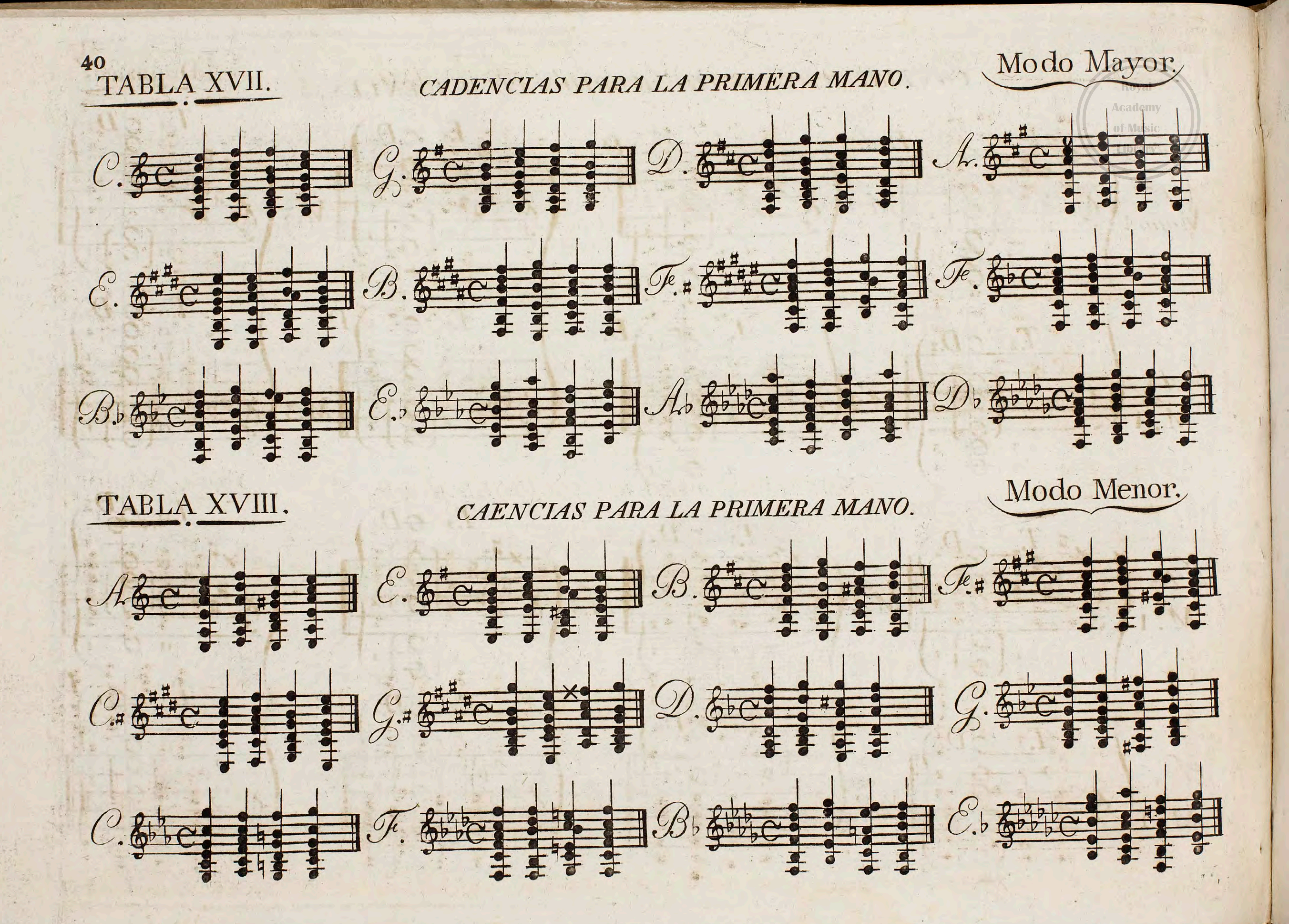



de C.♯
M.° 1
T.
D.
M.° 2
T.
D.
M.° 3
T.
D.
de G.♯
M.° 1
T.
D.
M.° 2
T.
D.
M.° 3
T.
D.
de D.
M.° 1
T.
D.
M.° 2
T.
D.
M.° 3
T.
D.
de G.
M.° 1
T.
D.
M.° 2
T.
D.
M.° 3
T.
D.


de C.
M°. 1
M°.2
M°.3
de F.
M°. 1
M°.2
M°.3
de B.♭
M°. 1
M°.2
M°.3
de E.♭
M°. 1
M°.2
M°.3
T.
D.

ACORDES EQUIVALENTES.

CONTINUACION DE LOS ACORDES EQUIVALENTES.




40
TABLA XVII.
CADENCIAS PARA LA PRIMERA MANO.
Modo Mayor.
C.
G.
D.
A.
E.
B.
F.♯
F.
B♭
E.♭
A♭
D♭
TABLA XVIII.
CAENCIAS PARA LA PRIMERA MANO.
Modo Menor.
A.
E.
B.
F.♯
C.♯
G.♯
D.
G.
C.
F.
B♭
E.♭
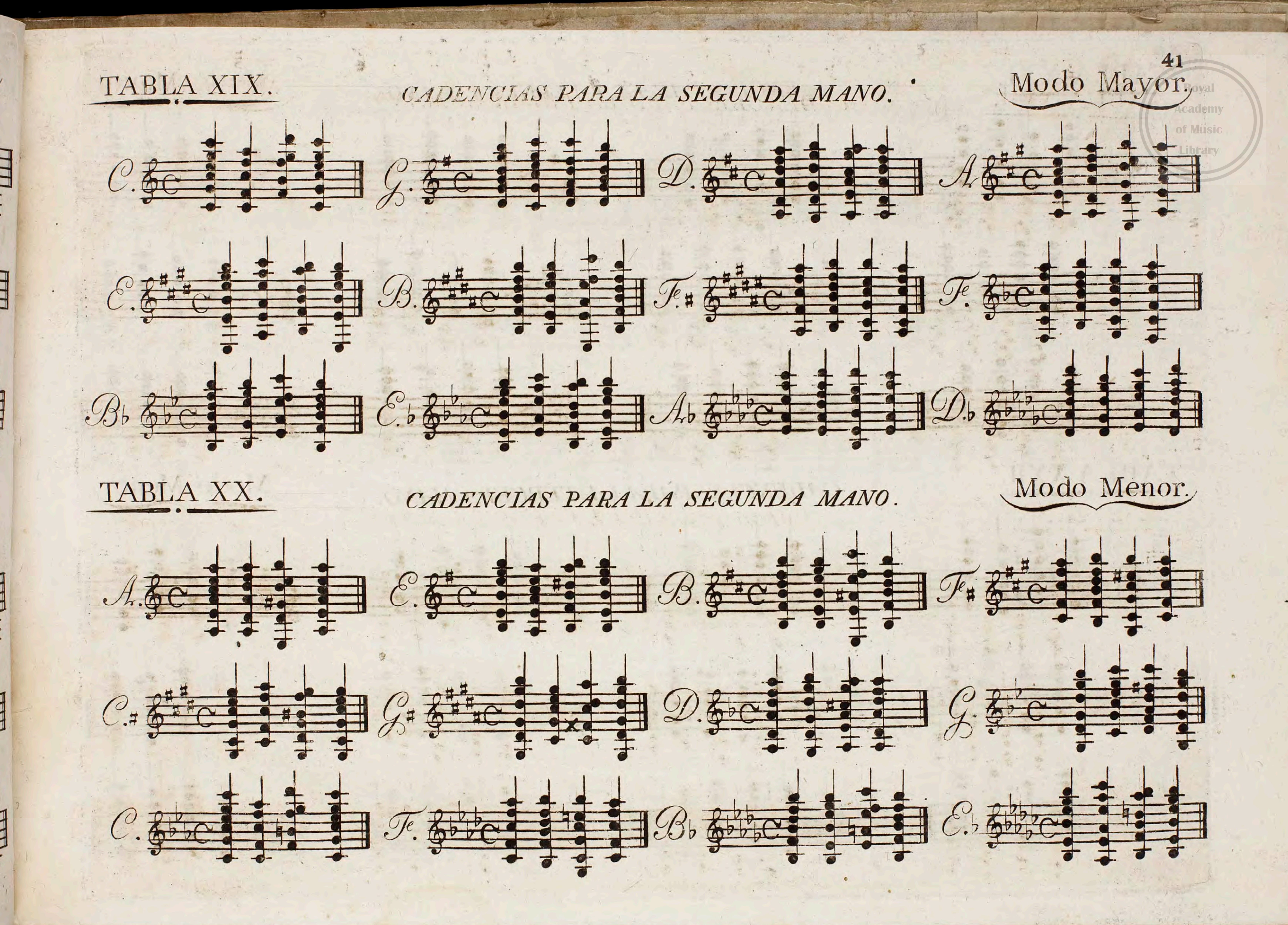


TABLA XIX.
CADENCIAS PARA LA SEGUNDA MANO.
Modo Mayor.
C.
G.
D.
A.
E.
B.
F.♯
F.
B♭
E.♭
A♭
D.♭
TABLA XX.
CADENCIAS PARA LA SEGUNDA MANO.
Modo Menor.
A.
E.
B.
F.♯
C.♯
G♯
D.
G.
C.
F.
B♭
E.♭

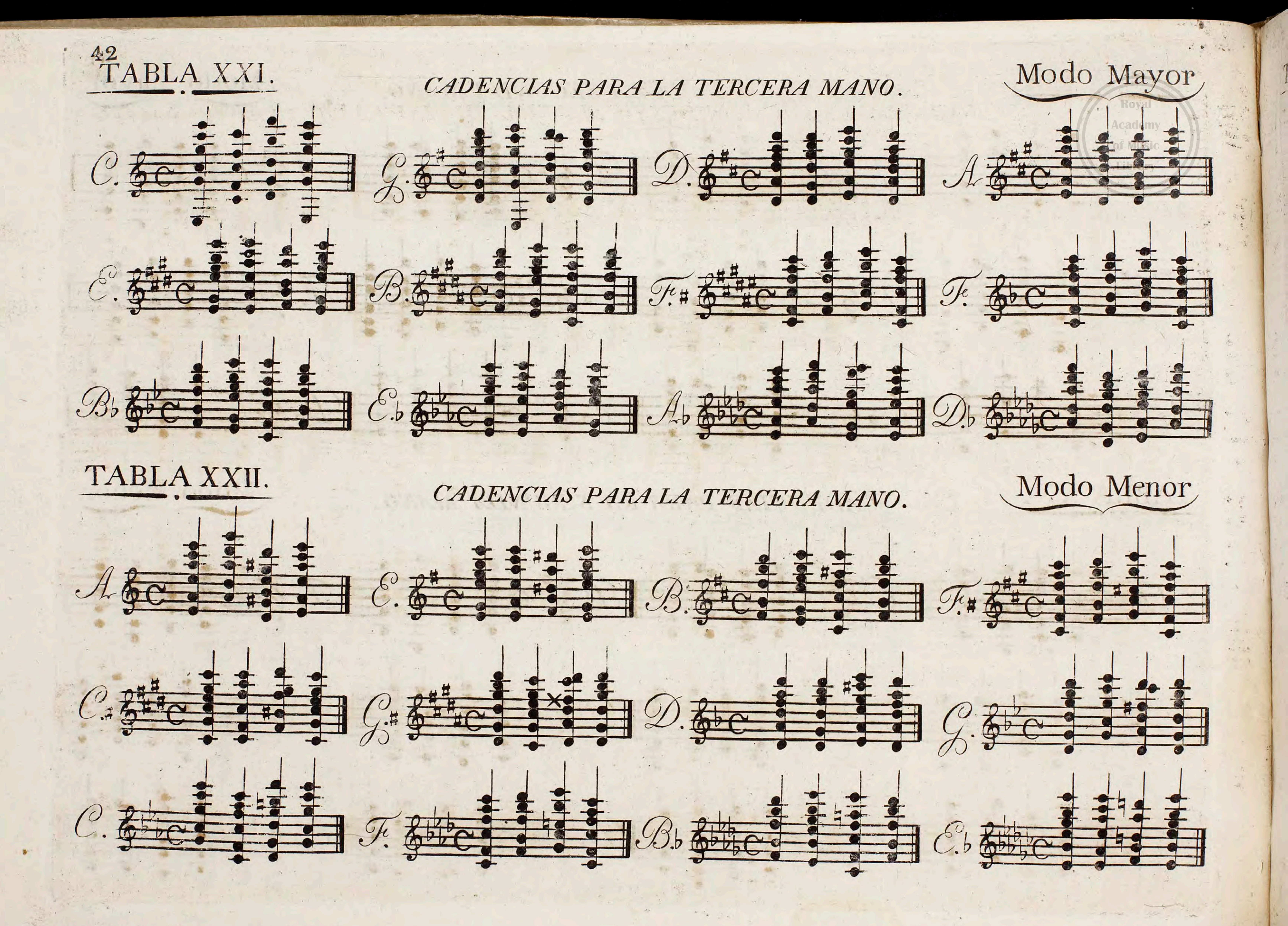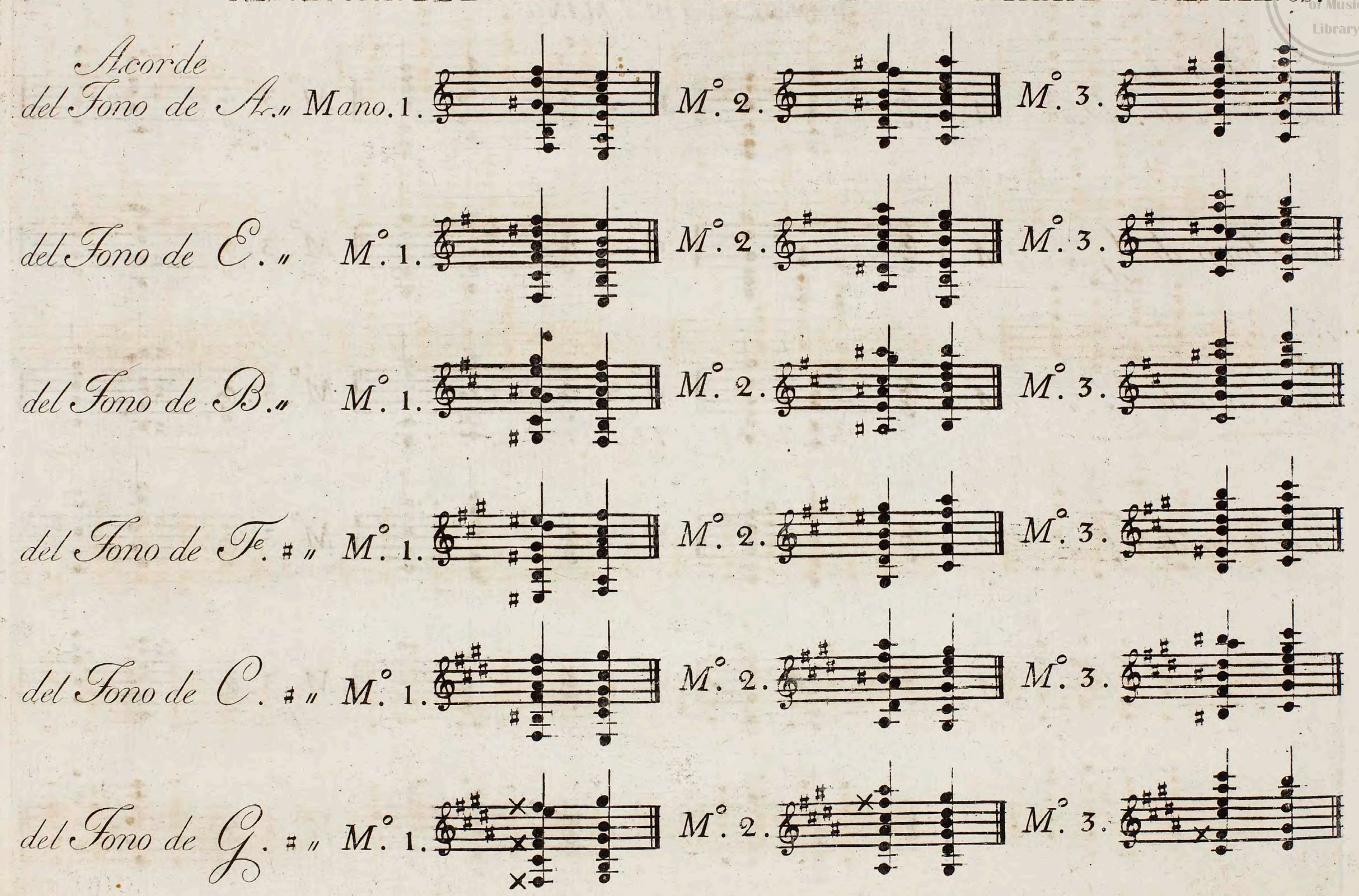

TABLA XXI.
CADENCIAS PARA LA TERCERA MANO.
Modo Mayor
C.
G.
D.
A.
E.
B.
F.#
F.
B♭
E.♭
A♭
D.♭
TABLA XXII.
CADENCIAS PARA LA TERCERA MANO.
Modo Menor
A.
E.
B.
F.#
C.#
G.#
D.
G.
C.
F.
B.♭
E.♭

TABLA XXIII.

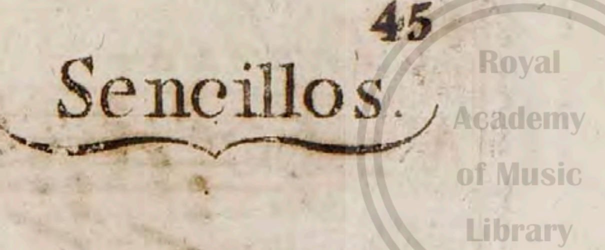
RESOLUCION DE LOS ACORDES DE SEPTIMA DIMINUTA PARA LAS TRES MANOS.



CONTINUACION DE LA RESOLUCION DE LOS ACORDES DE SEPTIMA DIMINUTA PARA LAS TRES MANOS.
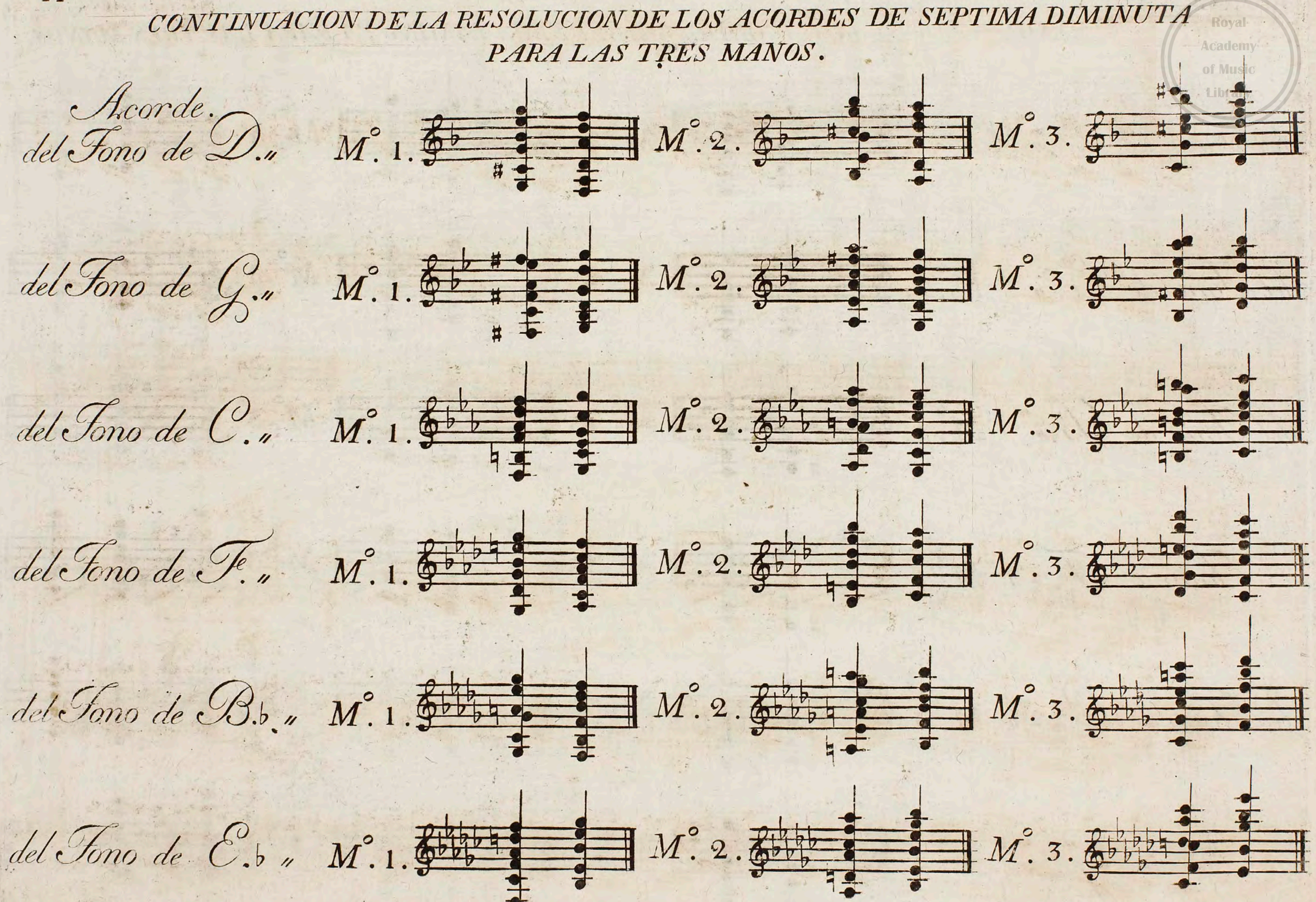


TABLA XXIV.



ARPEGIOS GENERALES.

Num.1 Dedo 1 2 3 . Iguales

N.2 D. 1 3 2.

N.3 D. 1 2 3.

N.4 D. 1 3 2.

N.5 D. 1 2 3. 2 3 2.

N.6 D. 2 3 2. 3 2 1.

N.7 D. 1 2 1. 2 3 2. 1 2 1. 2 3 2.

N.8 D. 2 1 2. 3 2 3. 2 1 2. 3 2 3.

N.9 D. 0 2 3.

N.10 D. 0 3 2.

N.11 D. 0 1 1.

N.12 D. 0 1 1.

N.13 D. 1 1 0.

N.14 D. 0 1 1.

N.15 D. 1 0 1.

N.16 D. 1 0 1.

N.17 D. 0 1 0.

N.18 D. 0 0 1.

N.19 D. 1 0 0.

N.20 D. 0 0 0.

N.21 D. 1 ● 1.

N.22 D. 1 ● ●.

N.23 D. 1 ● ●.

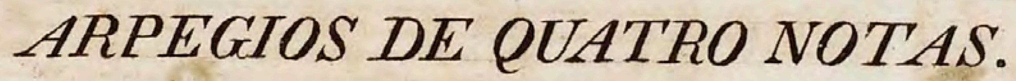
N.24 D. 1 ● ●.
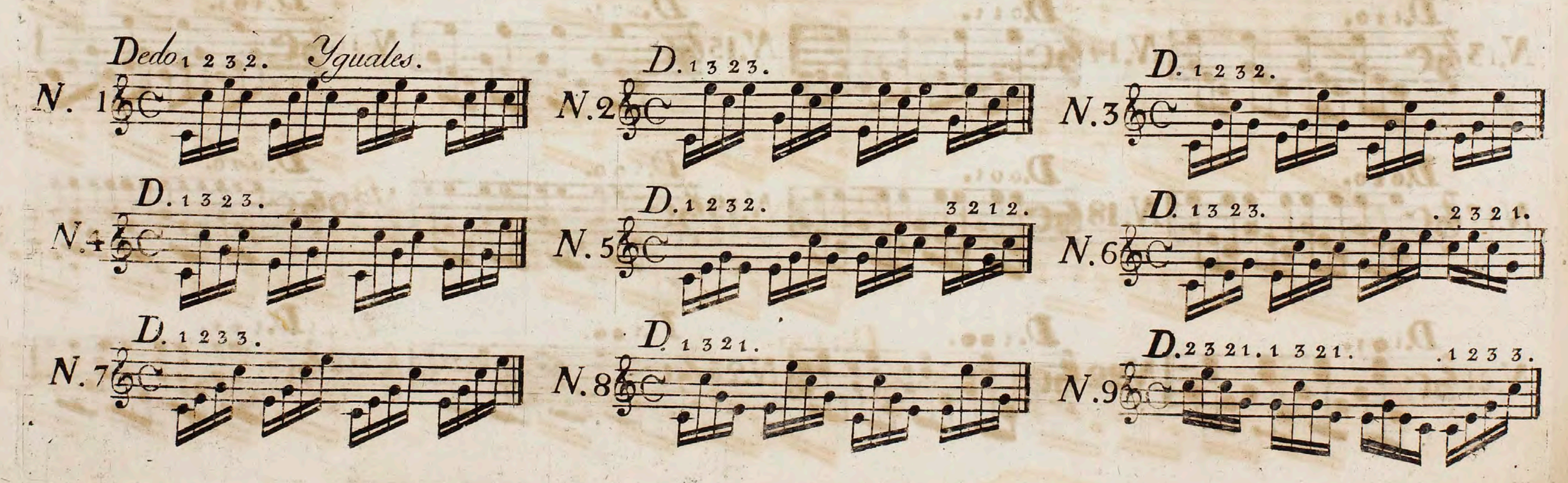
Dedo ∧ ∧ +. Yguales. N.25 — D. + ∧ ∧. N.26 — D. ∧ + ∧. N.27 — D. ∧ 1 •. N.28
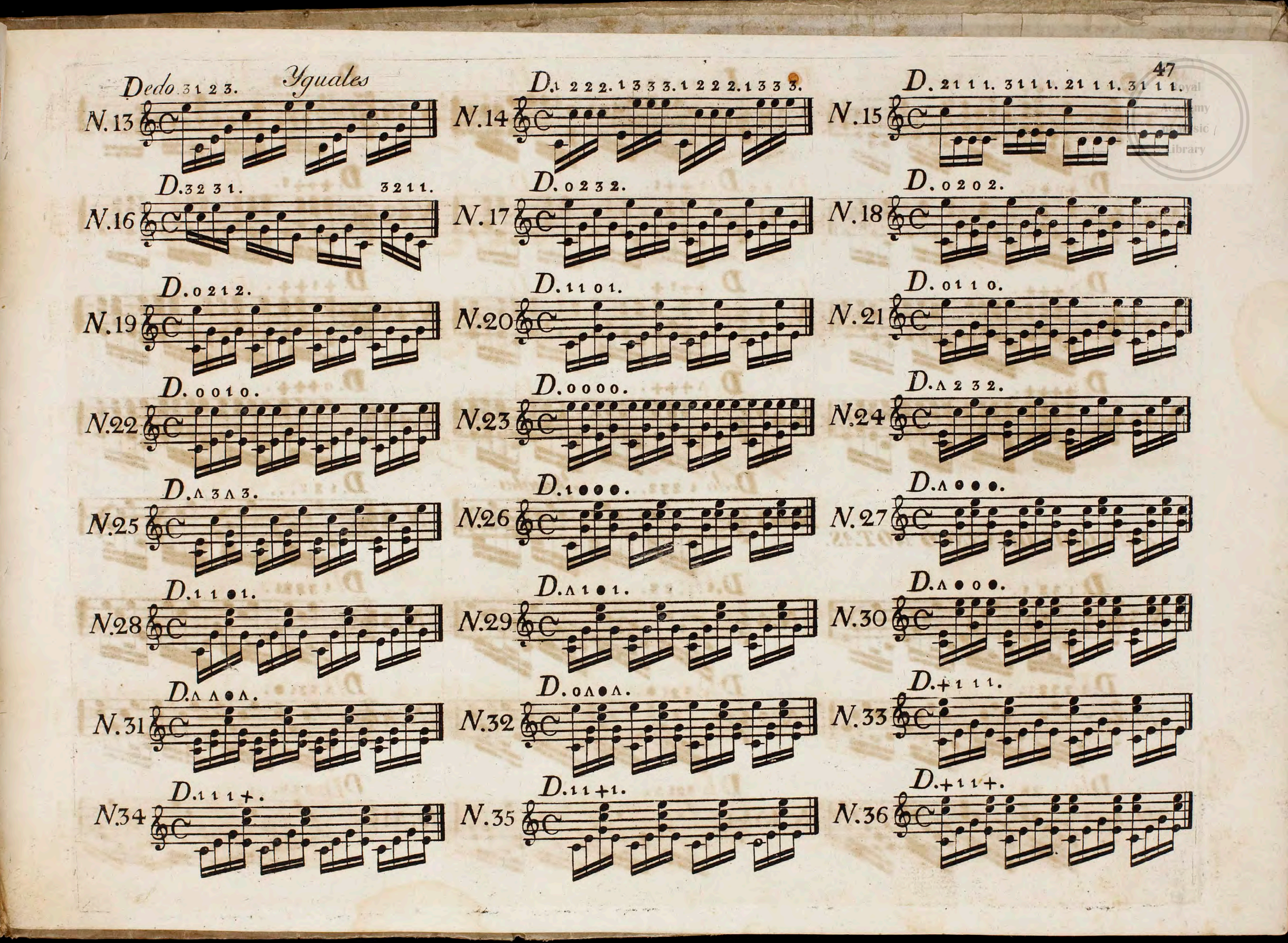
D. ∧ 2 3. N.29 — D. ∧ • •. N.30 — D. ∧ 3 ∧. N.31 — D. ∧ • ∧. N.32
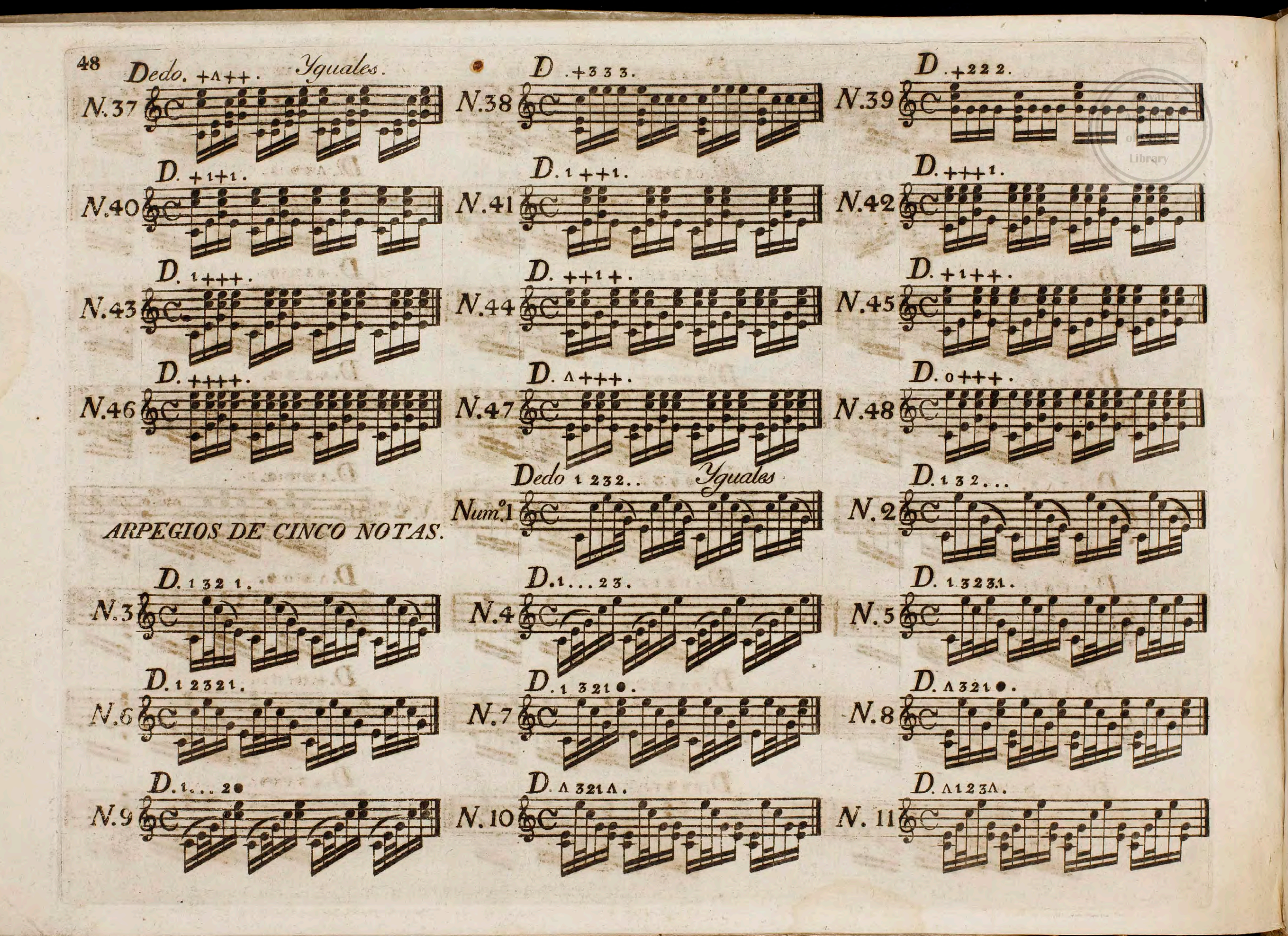
D. + 1 1. N.33 — D. 1 + 1. N.34 — D. 1 1 + N.35 — D. + + 1. N.36

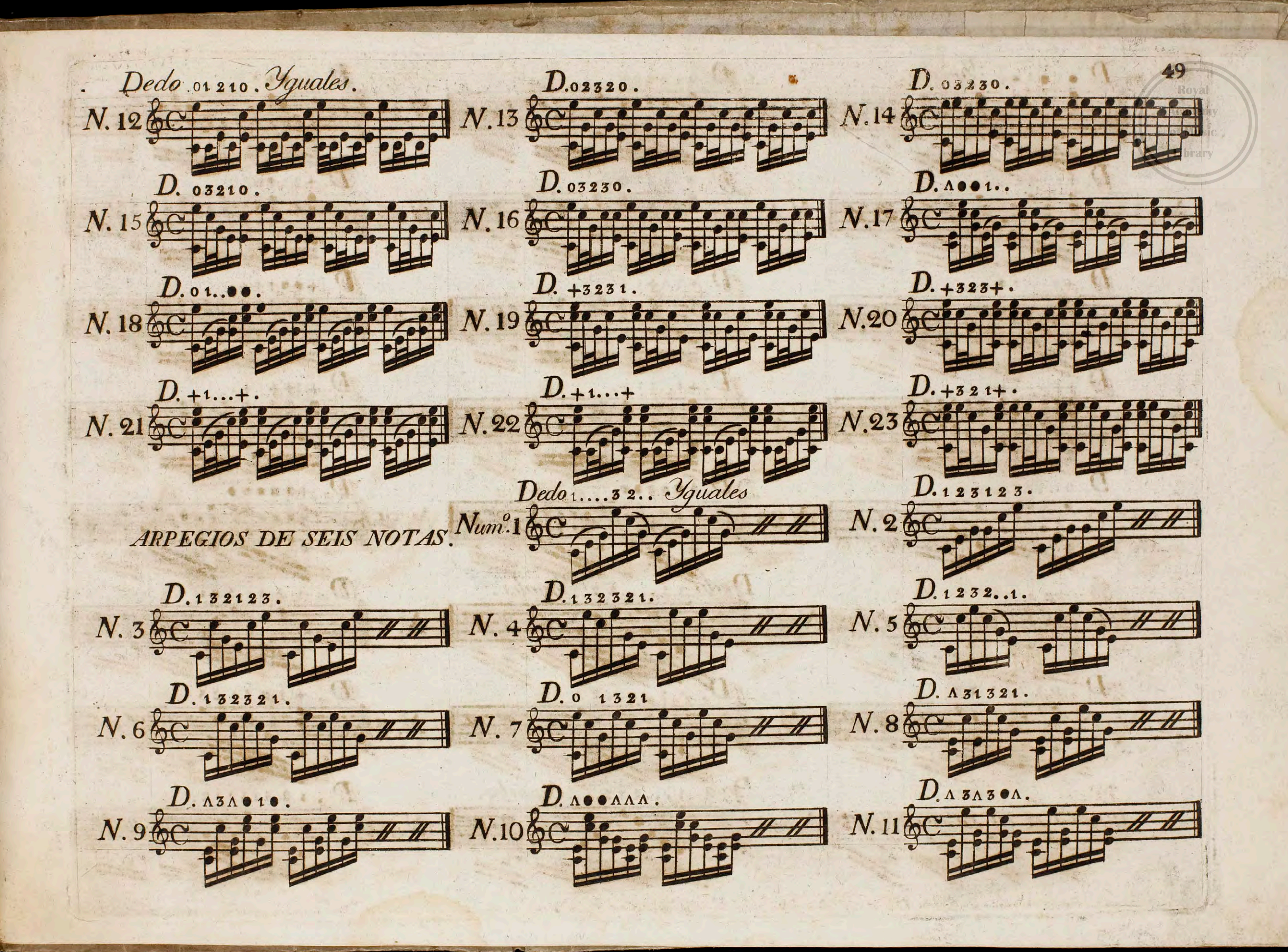
D. 1 + +. N.37 — D. 1 1 +. + 1 1. N.38 — D. + 1 +. N.39 — D. + + + N.40
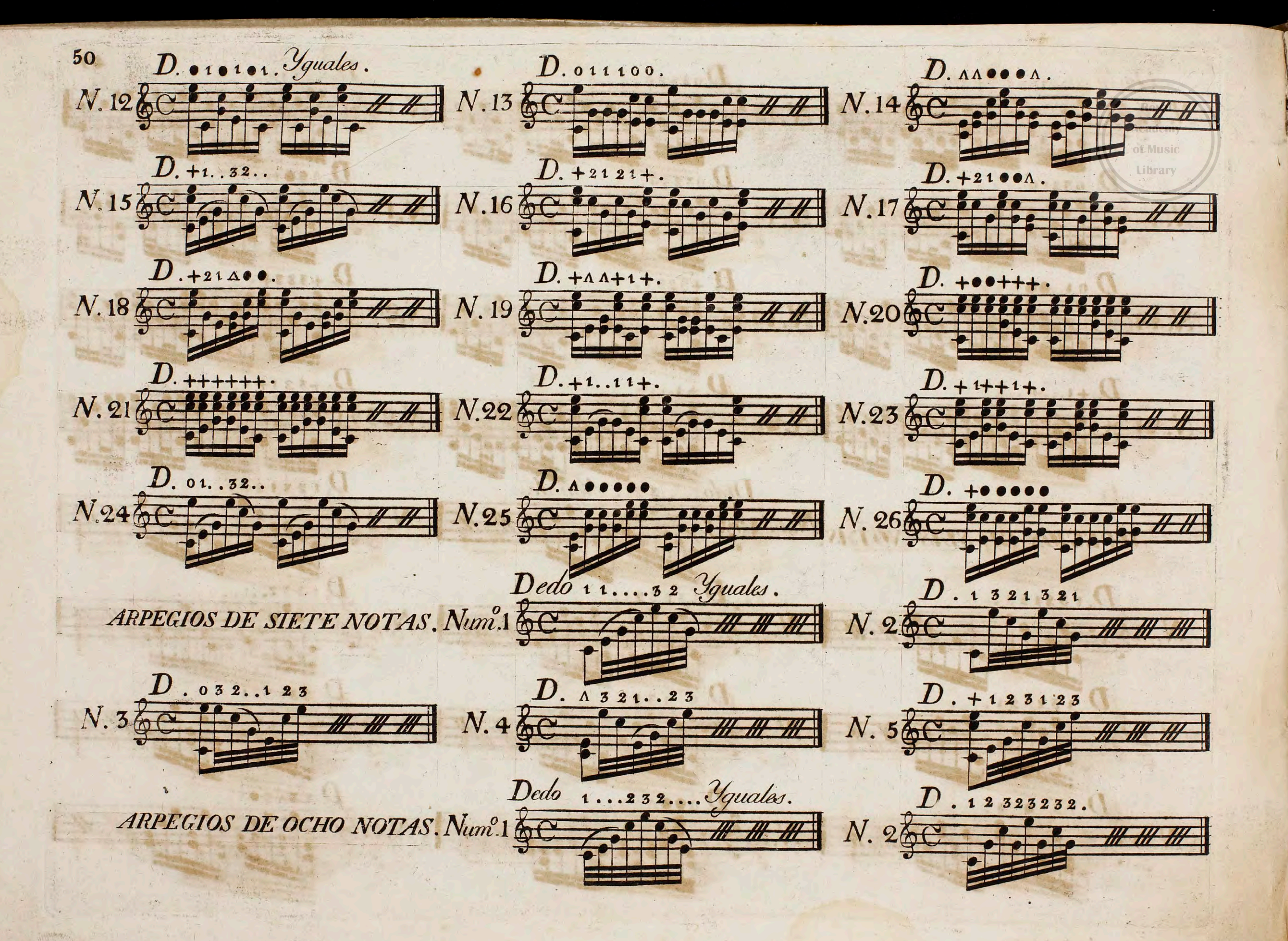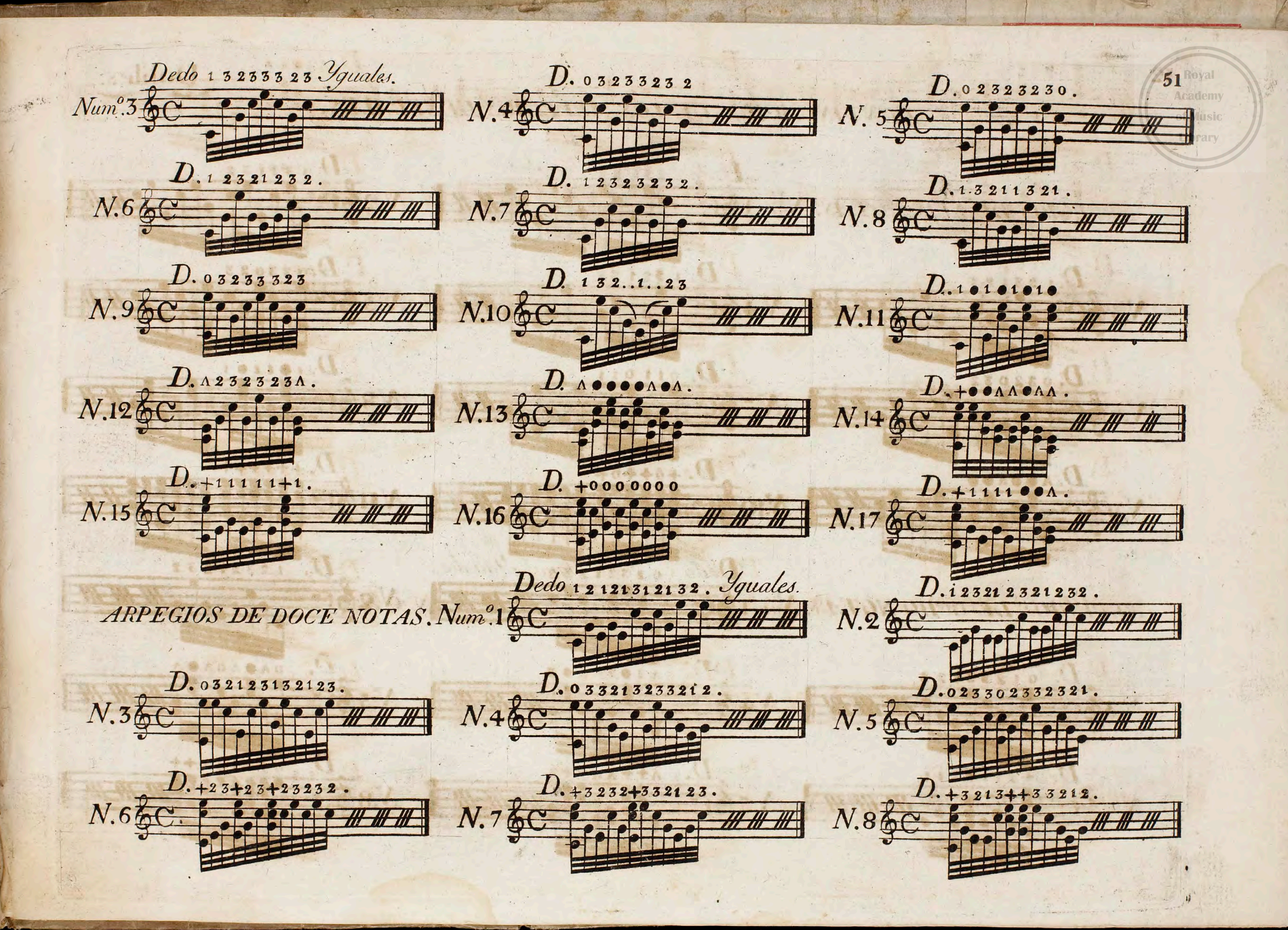





Dedo 3 1 2 3. Yguales
N.13
D. 1 2 2 2. 1 3 3 3. 1 2 2 2. 1 3 3 3.
N.14
D. 21 1 1. 31 1 1. 21 1 1. 31 1 1.
N.15
D. 3 2 3 1. 3 2 1 1.
N.16
D. 0 2 3 2.
N.17
D. 0 2 0 2.
N.18
D. 0 2 1 2.
N.19
D. 1 1 0 1.
N.20
D. 0 1 1 0.
N.21
D. 0 0 1 0.
N.22
D. 0 0 0 0.
N.23
D. ∧ 2 3 2.
N.24
D. ∧ 3 ∧ 3.
N.25
D. 1 ● ● ●.
N.26
D. ∧ ● ● ●.
N.27
D. 1 1 ● 1.
N.28
D. ∧ 1 ● 1.
N.29
D. ∧ ● 0 ●.
N.30
D. ∧ ∧ ● ∧.
N.31
D. 0 ∧ ● ∧.
N.32
D. + 1 1 1.
N.33
D. 1 1 1 +.
N.34
D. 1 1 + 1.
N.35
D. + 1 1 +.
N.36


Dedo. +^++. Yguales.
N.37
D. +333.
N.38
D. +222.
N.39
D. +1+1.
N.40
D. 1++1.
N.41
D. +++1.
N.42
D. 1+++.
N.43
D. ++1+.
N.44
D. +1++.
N.45
D. ++++.
N.46
D. ^+++.
N.47
D. o+++.
N.48
ARPEGIOS DE CINCO NOTAS.
Dedo 1232.. Yguales
Numº 1
D. 132...
N. 2
D. 1321.
N. 3
D. 1...23.
N. 4
D. 1323.1.
N. 5
D. 12321.
N. 6
D. 1321●.
N. 7
D. ^321●.
N. 8
D. 1...2●
N. 9
D. ^321^.
N. 10
D. ^123^.
N. 11
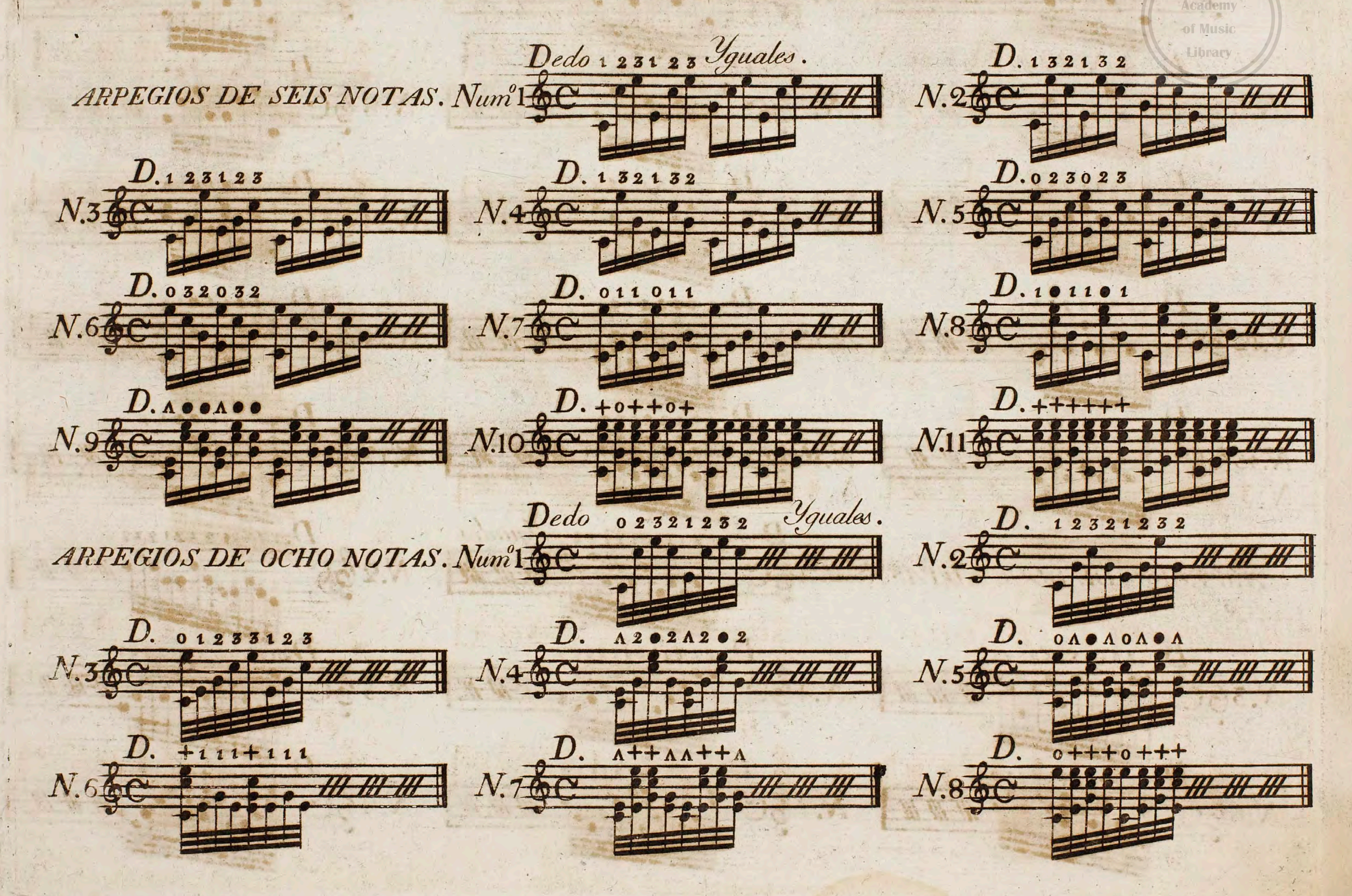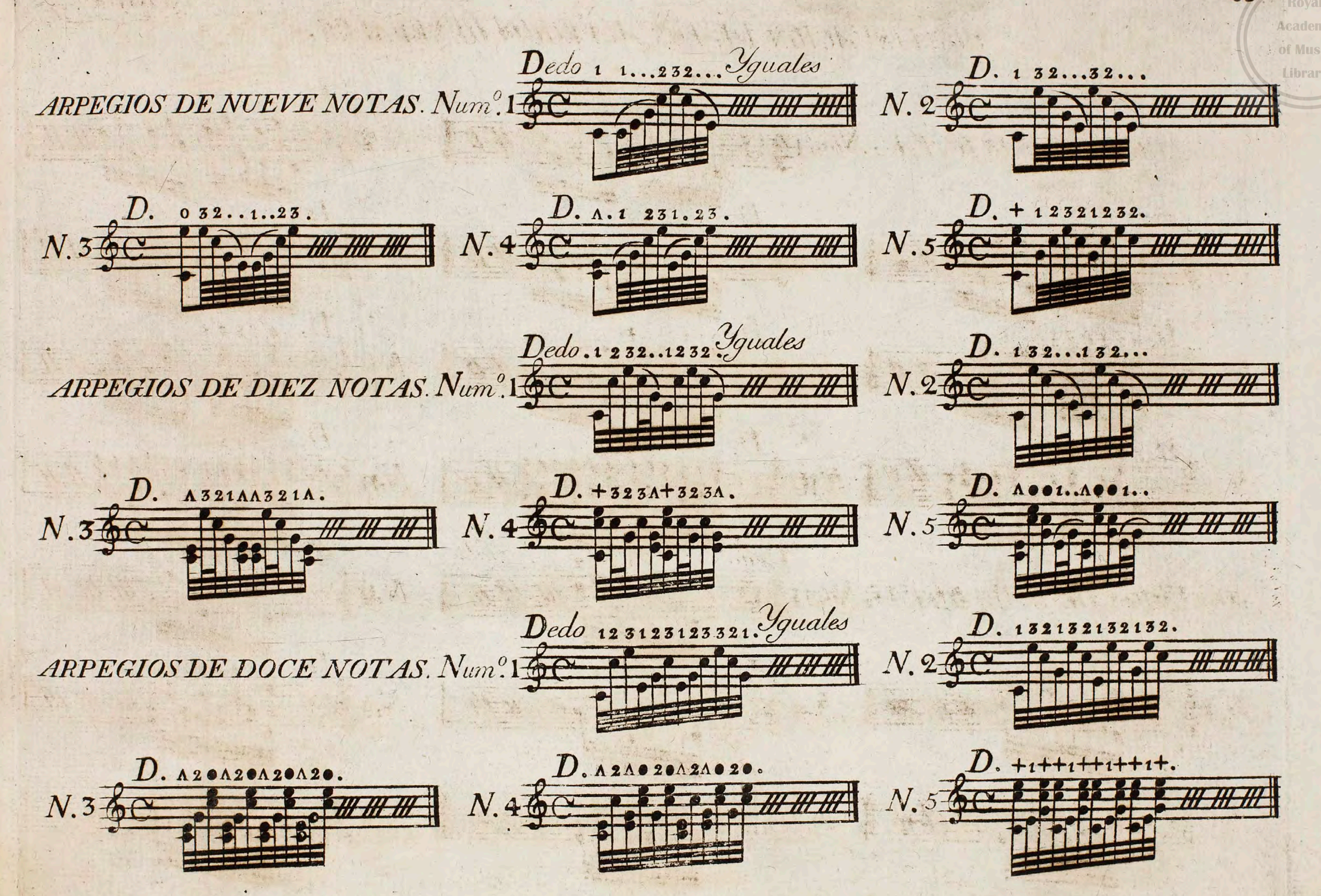


Dedo 01210. Yguales.
N. 12
D. 02320.
N. 13
D. 03230.
N. 14
D. 03210.
N. 15
D. 03230.
N. 16
N. 17
N. 18
D. +3231.
N. 19
D. +323+.
N. 20
D. +1...+.
N. 21
D. +1...+
N. 22
D. +321+.
N. 23
ARPEGIOS DE SEIS NOTAS.
Dedo 1....32.. Yguales
Numº. 1
D. 123123.
N. 2
D. 132123.
N. 3
D. 132321.
N. 4
D. 1232..1.
N. 5
D. 132321.
N. 6
D. 0 1321
N. 7
N. 8
N. 9
N. 10
N. 11

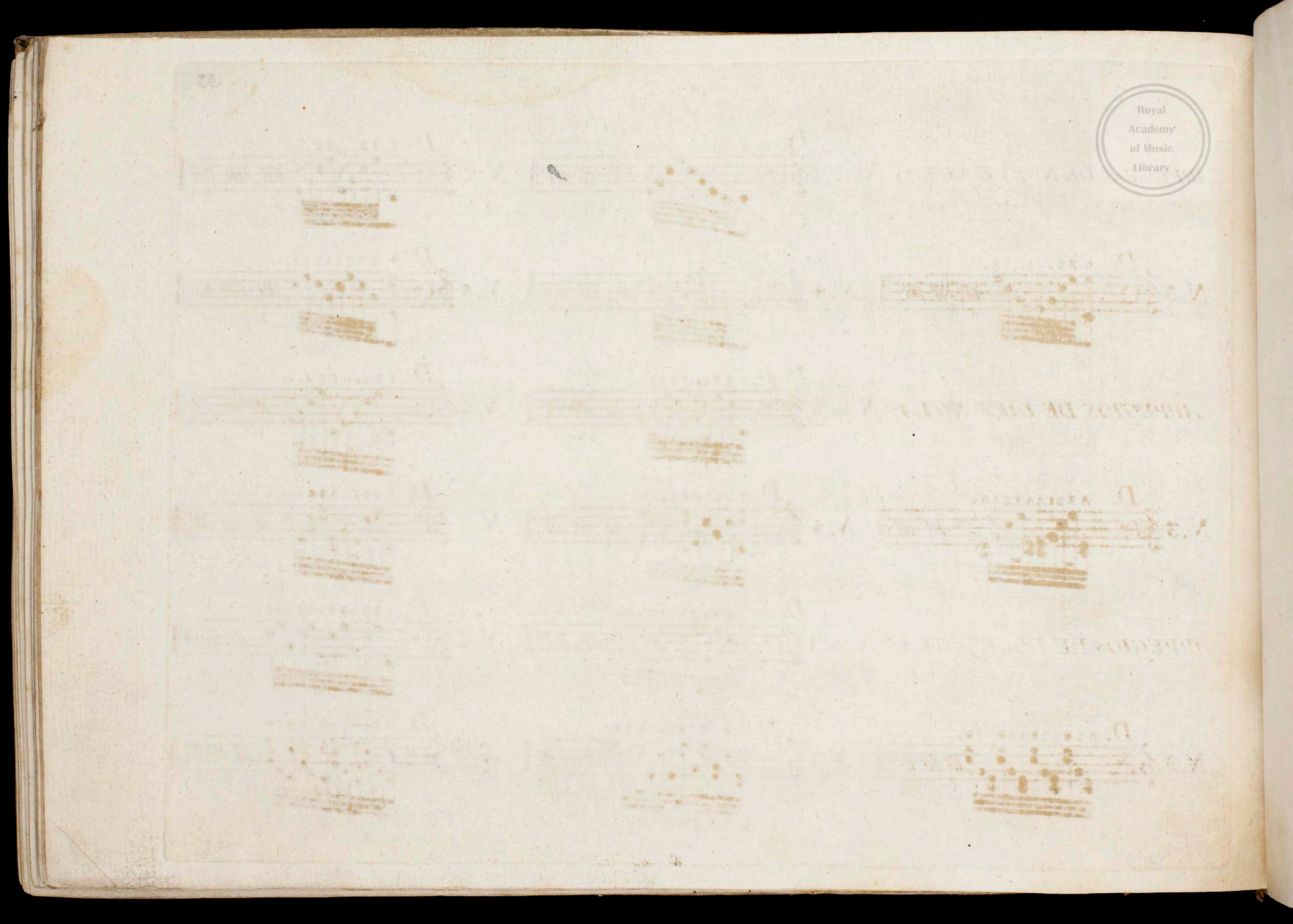

D. ●1●1●1. Yguales.
N. 12
D. 011100.
N. 13
D. ∧∧●●●∧.
N. 14
D. +1..32..
N. 15
D. +2121+.
N. 16
D. +21●●∧.
N. 17
D. +21∆●●.
N. 18
D. +∧∧+1+.
N. 19
D. +●●+++.
N. 20
D. ++++++.
N. 21
D. +1..11+.
N. 22
D. +1++1+.
N. 23
D. 01..32..
N. 24
D. ∧●●●●●
N. 25
D. +●●●●●
N. 26
ARPEGIOS DE SIETE NOTAS. Núm.1
Dedo 11....32 Yguales.
D. 1321321
N. 2
D. 032..123
N. 3
D. ∧321..23
N. 4
D. +123123
N. 5
ARPEGIOS DE OCHO NOTAS. Núm.1
Dedo 1...232.... Yguales.
D. 12323232.
N. 2


Dedo 1 3 2 3 3 3 2 3 Yguales.
Numº.3
D. 0 3 2 3 3 2 3 2
N.4
D. 0 2 3 2 3 2 3 0.
N. 5
D. 1 2 3 2 1 2 3 2.
N.6
D. 1 2 3 2 3 2 3 2.
N.7
D. 1.3 2 1 1 3 2 1.
N.8
D. 0 3 2 3 3 3 2 3
N.9
D. 1 3 2..1..2 3
N.10
N.11
D. ∧ 2 3 2 3 2 3 ∧.
N.12
N.13
N.14
D. + 1 1 1 1 1 + 1.
N.15
D. + 0 0 0 0 0 0 0
N.16
D. + 1 1 1 1
N.17
Dedo 1 2 1 2 1 3 1 2 1 3 2. Yguales.
ARPEGIOS DE DOCE NOTAS. Numº.1
D. 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2.
N.2
D. 0 3 2 1 2 3 1 3 2 1 2 3.
N.3
D. 0 3 3 2 1 3 2 3 3 2 1 2.
N.4
D. 0 2 3 3 0 2 3 3 2 3 2 1.
N.5
D. + 2 3 + 2 3 + 2 3 2 3 2.
N.6
D. + 3 2 3 2 + 3 3 2 1 2 3.
N.7
D. + 3 2 1 3 + + 3 3 2 1 2.
N.8

CONTINUACION DE LOS ARPEGIOS GENERALES.




ARPEGIOS DE NUEVE NOTAS. Numº. 1
Dedo 1 1...232... Yguales
N. 2
D. 1 32...32...
N. 3
D. 0 32..1..23.
N. 4
D. ʌ.1 231.23.
N. 5
D. + 12321232.
ARPEGIOS DE DIEZ NOTAS. Numº. 1
Dedo .1 232..1232. Yguales
N. 2
D. 132...132...
N. 3
D. ʌ321ʌʌ321ʌ.
N. 4
D. +323ʌ+323ʌ.
N. 5
D.
ARPEGIOS DE DOCE NOTAS. Numº. 1
Dedo 123123123321. Yguales
N. 2
D. 132132132132.
N. 3
D.
N. 4
D.
N. 5
D.


Royal
Academy
of Music
Library

INDICE

DE LAS VEINTE Y QUATRO TABLAS.

